Livia COTORCEA

Avangarda rusă

Redactor: Mariana CODRUȚ
Tehnoredactor: Al. CVASNÂI

ISBN 978-973-703-457-1

© EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA“, 2009
700109 – IAȘI, STR. PINULUI NR. 1A, TEL./FAX (0232) 314947

http:// www.editura.uaic.ro e-mail: editura@uaic.ro

Livia COTORCEA

Avangarda rusă

Antologie, traducere, note
de
Livia COTORCEA

Ediția a II-a revăzută şi adăugită

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA“
IAŞI – 2009

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

Avangarda rusă / antolog., trad., note de Livia Cotorcea. –
Ed. 2-a – Iaşi : Editura Universităţii "Al. I. Cuza", 2009
Bibliogr.
Index.
ISBN 978-973-703-457-1

I. Cotorcea, Livia (antolog. ; trad.)

821.161.1.02 Avangardă

Notă asupra ediției

Cartea de față este o încercare de a oferi cititorului român minimum de materiale şi de informații referitoare la un fenomen atît de interesant cum este avangarda rusă. Volumul cuprinde, în *Anexă*, manifeste, declarații şi texte teoretice pe care le-am considerat esențiale pentru a ilustra acest fenomen. Mărturisim că am fi dorit să introducem în carte şi alte texte, dar multe dintre ele, despre care aveam știință, încă nu ne-au fost accesibile. Pentru că cititorul român ştie prea puțin despre avangarda rusă, i-am consacrat acesteia un studiu în care considerațiile asupra programelor şi asupra realizărilor lor în practica artiştilor sînt însoțite de numeroase secvențe de istorie literară şi culturală pe care le-am crezut absolut necesare. Aceste informații se întregesc şi cu *Notele* de la finalul cărții. Cum se poate vedea din trimiterile de la sfîrşitul textelor, am tradus din rusă dar şi din italiană, atunci cînd n-am găsit textele în limba de origine. Acolo unde nu este indicat traducătorul, versiunea ne aparține.

Această carte, *Avangarda rusă*, n-ar fi fost posibilă fără consultarea unor biblioteci mari care beneficiază de monografii, reviste, albume, studii critice, de istorie literară şi istoria artei, mai mult decît oricare bibliotecă de la noi. De aceea mă simt onorată să mulțumesc aici d-nei Maya Gal, prietena de la Ierusalim care mi-a înlesnit consultarea fondului de carte referitor la avangardă de la Biblioteca Universității Iudaice din Ierusalim, precum şi întîlnirea cu opere ale pictorilor ruşi, aflate în muzeele din Israel. Cu aceeaşi solicitudine, regretata prof. dr. Teresa Ferro mi-a facilitat accesul la Biblioteca Universității din Catania (Italia), Secția Ştiințe umaniste. Nu în ultimul rînd, datorez mulțumiri d-lui Benoît Vitse, fost director al Centrului Cultural Francez din Iaşi, fost director al Ateneului-Centrului de studii europene din Iaşi, care mi-a pus la dispoziție cărți şi albume din biblioteca proprie, de negăsit aici, în România. Nu-i pot uita nici pe colegii care, dintr-o călătorie sau alta în Rusia, s-au întors cu informații şi cărți care m-au ajutat în redactarea studiului *Coordonate istorice şi estetice ale avangardei ruse* pentru domeniile artistice pe care le-am vrut ilustrate în această carte.

L. Cotorcea

Coordonate istorice şi estetice ale avangardei ruse

Primele trei decenii ale secolului al XX-lea în Rusia au cunoscut o efervescenţă ideatică şi creatoare rar întîlnită în cultura rusă. Pentru a o defini, ruşii apelează la o expresie devenită deja emblematică: „veacul de argint". Această formulă implică o comparaţie a epocii respective cu epoca lui Puşkin, numită „veacul de aur". Referinţa vizează semnificaţia culturală remarcabilă a celor două perioade cînd spiritul naţional şi-a găsit forma – prin Puşkin – şi cînd, respectiv, cultura rusă şi-a probat pe deplin vocaţia ei universală. Începuturile sînt „de aur", „de argint" a rămas să fie acest interval de timp cînd s-au întîlnit, absolut în toate domeniile culturii, atîtea spirite creatoare şi atîta voinţă de creaţie încît, de n-ar fi domnit peste toate principiul ordonator al marii creaţii, timpul acesta ar fi rămas în istorie ca timp al haosului.

N-au putut contrazice acest spirit ordonator nici măcar numeroasele mişcări de avangardă care s-au succedat sau au coabitat în acelaşi spaţiu de timp cu agresivitatea lor specifică, nici dezordinea socială şi statală instaurate de revoluţiile din 1905 şi 1917, de războiul din 1914 sau de lungul şi sîngerosul război civil. Mai mult de atît, toate aceste întîmplări din istorie par să fi stimulat creaţia artistică, ştiinţifică şi filozofică a ruşilor printr-un efect de compensaţie secret şi fericit care conferă culturii ruse în întregul ei şi avangardei ruse, în particular, un chip aparte.

Particularizîndu-se însă, „veacul de argint" a ştiut să se racordeze rapid la viaţa artistică europeană, lăsîndu-se fertilizat de aceasta dar şi nutrind-o intens. Niciînd ruşii nu par să se fi simţit mai ai lumii ca acuma, niciodată Parisul şi Münchenul nu şi-au trimis artiştii în Rusia cu mai multă încredinţare că-i trimit într-un spaţiu în care aceştia se pot regăsi. E de-ajuns să revedem biografiile lui S. Diaghilev, Igor Stravinski, V. Kandinski, P. Picasso, S. Dali sau J. Cocteau pentru a înţelege acest

lucru. A depăşi graniţele naţionalului era un punct esenţial din programul artei de la începutul secolului XX, un program urmărit cu mai multă insistenţă în teoria şi practica mişcărilor de avangardă care au făcut din limbaj principalul mijloc de realizare a acestui deziderat.

În Rusia fenomenul fusese pregătit de cîteva momente anterioare care au conturat în punctele lor esenţiale relaţiile cu tradiţia şi cu forme ale artelor ce urmau să se producă, nu fără o afirmare a unui nou sentiment al vieţii şi al realului, a unei noi relaţii dintre raţiune, cunoaştere şi creaţie.

Părăsind „siguranţa“ raţiunii care pusese deja lumea într-un sistem guvernat de necesităţi şi „imperative“, omul de la începutul secolului XX se descoperă pe sine ca „iraţional“, ca „non-fiinţă“[1] cum va consemna Ortega y Gasset şi cum o va sublinia în alt mod Lev Şestov, care proiectează începutul acestei descoperiri spre epoca lui Nietzsche şi Dostoievski, ambii găsiţi responsabili de ignorarea evidenţelor raţiunii, ba chiar de contrazicerea acestora[2]. Cînd, după părerea lui Şestov, Dostoievski elabora „adevărata critică a raţiunii pure“[3], acesta nu făcea decît să afirme o bogăţie a realului pe care raţiunea singură este incapabilă s-o cuprindă, ea trebuind să-şi alăture absurdul şi miracolul ca drumuri prin care plenitudinea realului îi poate fi restituită omului şi prin care spiritul poate să-şi ocupe locul cuvenit în lume. Acestui asalt asupra cunoaşterii intelectuale şi logice i se alătură la începutul secolului XX numeroşi gînditori, de un impact deosebit beneficiind „intuiţia intelectuală“ a lui H. Bergson şi, trebuie s-o recunoaştem, teozofia lui R. Steiner şi a Helenei Blawatska. Nu mai puţin vor clătina imaginea „euclidiană“ a lumii teoria relativităţii a lui Einstein, filozofia rusă a acestei perioade care rezonează imediat în gîndirea filozofică, estetică şi ştiinţifică europeană, precum şi artele însele care, încă din timpul romantismului, solicitau atenţia gîndirii şi creaţiei pentru dimensiuni necunoscute sau ignorate de raţiunea umană şi rebele la sistematizarea filozofică şi logică.

În afară de Lev Şestov, V. Rozanov şi de Pavel Florenski, în epocă s-a bucurat de o mare audienţă şi teozoful Piotr Uspenski cu lucrările lui *A patra dimensiune*, 1909 şi *Tertium organum*, 1911, ambele apărute la S.-Petersburg. În deplin acord cu teoria lui Einstein asupra timp-spaţiului, Piotr Uspenski adaugă celor trei dimensiuni spaţiale cunoscute dimensiunea a patra, care este timpul, deducînd din această constata-

re fizică o consecinţă de cunoaştere a lumii – acceptarea legilor a-logice şi trans-mentale după care fiinţează lumea şi prin care aceasta trebuie interpretată. În *Tertium organum*, o replică modernă la *Organon*-ul lui Aristotel şi la *Novum organum* a lui F. Bacon, celei de a patra dimensiuni i se alătură încă două – conştiinţa de dincolo de timp, ca a cincea dimensiune, şi linia care uneşte toate conştiinţele lumii şi care, pornind de la ele, formează un întreg, ca dimensiunea a şasea[4]. Se obţine astfel o reprezentare liberă a lumii care încorporează neantul şi care spulberă imaginea raţională a universului: „Nu există nimic care să fie la dreapta sau la stînga, jos sau sus faţă de corpul nostru. (...) Acolo jos (în lumea de dincolo de a treia dimensiune) nu există nici materie, nici mişcare. Nu este nimic care să poată fi cîntărit sau fotografiat, sau exprimat în forme de energie fizică. Nu este nimic care să aibă formă, culoare sau miros. Nimic care să posede proprietăţile corpurilor fizice (...) Orice lucru este totul. (...) Acolo fiinţa nu se opune neantului. Această lume şi lumea noastră nu sînt două lumi diferite. Lumea este una. Ceea ce numim lumea noastră nu este decît reprezentarea inexactă a lumii“[5]. Iată deja amendată cunoaşterea raţională care este declarată inoperabilă pentru lumea deschisă infinit posibilului ca şi imposibilului.

Această adevărată revoltă împotriva a ceea ce M. de Unamuno numeşte „ideocraţie“ nu recunoaşte altă autoritate decît „raţiunea vieţii“[6] care pretinde o formă de conştiinţă mai cuprinzătoare decît cea logică, o formă pentru care logica să fie doar un mod de manifestare a ei, şi nu dintre cele mai importante. Pentru această conştiinţă, cunoaşterea estetică şi poetică se dovedeşte a fi hotărîtoare. Acţionînd printr-o intuiţie necesară, diferită de necesitatea logică sau raţională, cunoaşterea estetică depăşeşte spaţiul controlat de estetica clasică şi devine o dimensiune a vieţii, ba chiar se identifică cu „viaţa care se fixează în forme obiective“.

Această „nouă ordine intelectuală“, cum o numeşte E. Faure[7], este demontată în componentele ei de S. Dali în stilul lui binecunoscut în care „iraţionalismul concret“ fuzionează atît de original cu o luciditate tăioasă: „Discredit maxim al sistemelor intelectuale. – Depresiune foarte accentuată a activităţii raţiunii, atingînd limita debilităţii minţii (...) – Inconştienţă estetică deplină. – Lipsa oricărei corecţiuni lirico-religioase; în compensaţie: evaziune, libertate, dezvoltare a resorturilor inconştiente“[8].

Se conturează astfel un aspect esențial al esteticii secolului XX – despărțirea artei de gust şi de public, deschiderea nelimitată a domeniului esteticului sub semnul unei parcă unice exigențe – libertatea de a sonda „taina vieții". Sub imperiul acestei năzuințe, artiştii se descoperă pe sine ca agenți ai unei psihologii ultra-normale sau trans-normale care va acționa ca un corectiv la pozitivismul excesiv al realismului, dar şi ca o surdinizare a supraintelectualismului profesat de simbolism în ultima lui fază.

Printr-un activism frenetic, se săvîrşeşte întoarcerea la materie şi la elementaritatea lumii, dar această întoarcere urmăreşte, de fapt, să elibereze arta de natură, ba chiar să instituie o anti-natură, resimțite ca mai adecvate pentru esența în căutarea căreia au pornit toate mişcările artistice de la începutul secolului XX. Întoarcerea spre „origini" va reclama independența realului în raport cu arta şi cu rațiunea umană, dar şi recunoaşterea şi teoretizarea artei, ştiinței şi gîndirii ca un construct. În planul modalității de creație, această situație se va traduce în „improvizații geniale", dar şi în construcții şi experimente în care „măsura" artei clasice se etalează în forme pur matematice ce par să nu mai amintească de „învelişul" natural al formelor, deşi chiar şi numerelor li se dezvăluie „sufletul de fiară".

De la romantici „originile" nu mai fuseseră vizate cu atîta insistență şi aduse în cîmpul conştiinței ca parte organic constitutivă a acesteia. Dar, în timp ce romanticii țînteau originile refuzînd realitatea fenomenală şi istorică, dezavuînd „mecanica" vieții printr-o negație demonică, artiştii şi gînditorii de la începutul secolului XX vor redescoperi dinamica miracolului şi a tainei lumii într-un „materialism" sui-generis, care, nu de puține ori, concretizat în imaginea maşinii, este chemat, aşa cum remarca N. Berdiaev, în conferința *Criza culturii*, din 1917, să elibereze spiritul de „necesitatea" timpului şi spațiului.

Nu este o întîmplare atunci că arta a devenit, în perioada amintită, o problemă aproape exclusiv de limbaj, o căutare a limbajului artistic văzut mai curînd ca limbaj al elementelor decît ca expresie a subiectivității umane sau ca imitare a realului. Radicalizarea acestei căutări va viza un limbaj universal obținut nu ca rezultat al unei operații logice, artificiale, ci printr-un efort de investigare arheologică a elementelor limbii, a arheului, în raport cu care să se realizeze justa relație a limbajului

artistic cu forma interioară a lumii ca esenţă şi să se inaugureze o logotehnie şi o imagotehnie absolut libere.

În imediată relaţie cu acest deziderat de redescoperire a limbii adamice se află concepţia cu privire la sintaxa operei de artă, declarată şi ea ca absolut liberă şi neomogenă. Această sintaxă admite ca elemente funcţional identice culoarea, cuvîntul, sunetul, numărul, hieroglifa, figura geometrică, desenul, nota muzicală, toate urmînd a afirma natura fluidă a universului, dominat de transformări mai degrabă decît de „închegări“ de forme, şi a respecta libertatea de existenţă a obiectelor în spaţiul lumii, conform legii vecinătăţilor.

Opera, prin urmare, nu li se mai prezintă artiştilor de la începutul secolului XX ca un ce finit, ci ca proces, ca un tot în mişcare în care genul şi forma sînt dictate mai curînd de materia artei care ajunge la artist încărcată deja de o tradiţie artistică decît de voinţa eului creator, care se simte detaşat de opera ce „se face“ într-un proces mai mult impersonal decît personal. Astfel, din orice domeniu ar fi ea, opera tinde să se prezinte ca artă a absenţei, a virtualităţii, esenţa ei dezavuînd orice efecte de „reprezentare“, mimetice.

În acest context general de transformare a viziunii asupra lumii şi a limbajului care să o exprime evoluează multitudinea de direcţii şi orientări de la începutul secolului XX care nuanţează în felul propriu principiile enunţate aici sumar. Aceste direcţii şi orientări curg într-un flux unic, perceptibil pînă la jumătatea celei de a patra decade şi numit de cercetători „avangarde“ sau „avangardă“. Moment incipient al acestui flux poate fi considerată afirmarea impresionismului în artele plastice şi în poezia simbolistă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, cînd destructurarea realului şi a limbajului artistic, precum şi despărţirea artistului de publicul său se afirmă deja ca realitate evidentă.

În Rusia, acestor surse ale avangardei trebuie să le mai adăugăm o mişcare „locală“ care, deşi are conştiinţa comuniunii de stil cu ceea ce s-a numit stilul „modern“, prezintă cîteva particularităţi semnificative pentru coordonatele în care va evolua avangarda rusă. Afirmată la mijlocul ultimei decade din secolul al XIX-lea, această mişcare şi-a spus „Mir iskusstva“ („Lumea artei“), subliniind prin chiar această titulatură intenţia de a reînvia sincretismul artelor, dar şi de a atrage atenţia asupra diferenţei dintre realitate şi artă.

În primii ani ai existenţei sale, mişcarea a coexistat şi s-a întîlnit, în cîteva din principiile sale privind înţelegerea lumii şi a instrumentelor artistice, cu mişcarea simbolistă aflată la apogeul ei la interstiţiul dintre cele două secole. Astfel, încă din primul deceniu al secolului XX, „Mir iskusstva“ colaborează sau polemizează cu avangarda şi cu expresionismul rus în varianta Leonid Andreev.

Revista mişcării cu titlul omonim „Mir iskusstva“ trebuia să se publice la München ca revistă de cultură europeană. Apărută în Rusia între 1898 şi 1904, ea a înlesnit conceperea şi expunerea unui program estetic şi cultural la care au aderat artişti din cele mai diverse domenii ale artei şi de orientări diferite, toţi însă cu certitudinea că trebuie lărgit conceptul de artă şi că trebuie înnoite formele. În paginile revistei „Mir iskusstva“ şi-au pus semnătura gînditori şi scriitori ai timpului între care simboliştii A. Belîi, V. Briusov, D. Filosofov, pictorii M. Larionov, Leonid Bakst, M. Vrubel, teatrologi şi maeştri de balet iluştri, ca V. Meyerhold, M. Fokin, V. Nijinski, compozitorul Igor Stravinski. Ceea ce caracterizează această mişcare este nu doar voinţa de a găsi forme noi de expresie, dar şi programul bine articulat de afirmare a acestor forme dincolo de hotarele Rusiei. Începînd cu 1909, în special, „sezoanele ruseşti“, organizate la Paris şi München, realizează cu brio dorinţa de comunicare cu Apusul în demonstraţii sincretice ale descoperirilor din balet, muzică, operă, pictură, teatru[9].

Inima acestor „sezoane“ este S. Diaghilev care, cu gustul lui desăvîrşit şi cu curajul de a lansa noi valori, a impus în Occident atît pictura rusă, cît şi arta spectacolului sau artele decorative. În 1897, cunoscutul maestru de balet deschidea deja la Institutul Stiegliz din München o expoziţie de artă rusă, apoi, în 1905, la Paris, „Salonul artei ruse“, în care pe simeze erau prezenţi artişti aparţinînd unor generaţii diferite (V. Serov, Leonid Bakst, M. Vrubel, N. Roerich, M. Larionov sau N. Goncearova). Prin selecţia care îl precedase, „Salonul“ reliefa cîteva elemente din programul mişcării, între care: etalarea formei semnificante, preferinţa pentru stilizare ca de-realizare, gustul pentru preţiozitatea materiei şi pentru o cromatică subtilă, folosirea celor mai felurite forme de grafism, precum şi aplatizarea volumelor. În plus, vizitatorul acestui salon, ca şi al celor care au însoţit permanent „sezoanele“, a putut constata relaţia specială pe care o are arta rusă cu tradiţia chiar şi în momentele ei

de afirmare a celei mai radicale înnoiri. Această relaţie ni se pare cel mai fericit exprimată de Igor Stravinski care, în *Poetica muzicală*, afirmă: „Adevărata tradiţie nu este martorul unui trecut vetust, ea se prezintă ca o forţă vie care nutreşte şi educă prezentul (...) Ea nu presupune nicidecum repetarea a ceea ce a fost, ci manifestă o realitate neperisabilă“[10].

Prin aceste propoziţii marele muzician îşi explică nu numai propria muzică, dar şi preferinţa tinerilor artişti ruşi pentru imaginea mitică şi miraculoasă a lumii, dincolo de social şi istoric. Din relaţionarea cu totul insolită a temporalităţii şi a acroniei ia naştere o imagine a lumii de esenţe pe care o putem regăsi în pictura, literatura sau teatrul din acel timp, o imagine încărcată de „negura timpurilor“. O astfel de percepţie ne provoacă peisajele lui I. Levitan pe care revista „Mir iskusstva“ le reproduce frecvent în paginile ei şi le expune cu diferite ocazii în Rusia şi în Occident. Aceste peisaje care par pictate în cunoscutul stil realist repinian sînt de o frapantă modernitate tocmai prin calitatea lor de a sugera o linişte ca din altă lume, de a surprinde clipa şi de a o fixa ca existînd în eternitate. Aceeaşi impresie de modernitate au provocat-o privitorilor tablourile semnate de V. Serov în ultimii lui ani de activitate, ca şi creaţiile lui V. Vasneţov, Vrubel, Roerich sau S. Makovski, Borisov-Musatov, Maliavin, impregnate de imagini mitice şi folclorice. În legătură cu arta cultivată de „Mir iskusstva“, A. Benois, autoritatea teoretică a mişcării, îi scria lui D. Merejkovski: „Punctul nostru de vedere (cel puţin al meu) – nu este estetismul, nu este desfătarea, ci extazul, evlavia în faţa misterului (...) – momente care, cum vedeţi, au toate un caracter «obiectiv»“. Creaţii ca *Regina-Lebădă* sau *Pan*, de M. Vrubel, *Voinicii*, de Vasneţov, *Curierul*, *Oaspeţi de peste mări*, *Eternă aşteptare*, de Roerich realizează această „obiectivitate“ a scriiturii prin monumentalitate şi stilizare a patriarhalului, ca semne textuale ale dezvăluirii acelei permanenţe despre care vorbea Igor Stravinski.

Vocaţia teoretică a mişcării „Mir iskusstva“ este probată şi ea cu excelenţă, aceasta vizînd critica şi teoria artelor, între care baletul, muzica, pictura, poezia, spectacolul de teatru sau artele decorative. Între anii 1901-1902, revista mişcării publică numeroase studii teoretice aparţinînd simboliştilor V. Briusov şi A. Belîi, dar şi miriskusnicilor A. Benois, I. Grabar, S. Diaghilev. Meritul acestor lucrări este nu doar de a consemna şi explica momente ale artei contemporane lor, dar şi de a le

încadra în istoria națională şi universală a artei. Merită amintite pentru examenul pe care-l întreprind asupra mecanismului poetic al operelor, ca şi asupra relațiilor dintre stilul clasic şi „Noul stil“, studiile lui A. Benois, *Expozițiile pariziene*, 1899, *Scrisoare de la expoziția universală*, 1900, sau ale lui I. Grabar, *Gînduri despre arta aplicată modernă*, *Scrisori despre artă*, *Spectacolele ruseşti la Paris*, 1909, *Baletul nou. Petruşka*, 1911. Acestor lucrări trebuie să le adăugăm considerațiile teoretice ale lui S. Diaghilev despre arta interpretativă: *Amurgul zeilor*, 1903, I, *Despre interpreți*, II, *Despre regie*.

Scoțînd realul din condiționarea lui spațio-temporală şi psihologică, literatura care se publică în paginile revistei „Mir iskusstva“ (deşi profilul acestei reviste este teoretic şi plastic, în general), dar mai ales în revistele simboliste „Vesî“ şi „Apollon“, instaurează polifonismul şi insolitarea subiectivității pure care nu se exprimă prin psihologism şi nici printr-un comportament *caracterologic* sau *social*, ci prin apelul la „general“, la „obiectivitate“. Regăsim acest obiectivism exprimat mai radical la doi scriitori ai timpului – la Leonid Andreev şi la A. Belîi.

Leonid Andreev, care a avut un simț acut al caracterului catastrofic al începutului de veac XX, a exprimat acest simț printr-un expresionism *sui-generis*. „Tema mea este *nebunia* şi *groaza*“ – îi scria L. Andreev lui M. Gorki la 18 nov. 1904, – adăugînd: „Atitudinea mea este şi ea un fapt şi încă unul foarte important“[11]. În altă parte, scriitorul explică semnificația „factologică“ a subiectivității despre care vorbea mai sus: „trebuie să descriu un rîu general, un oraş general, un om general. (...) Ce interes poate prezenta concretul?“[12] Naturalismul gol, existențialismul exasperat sînt răspunsul la această întrebare ca expresii ale unor stări extatice ale subiectivității.

Toate acestea îl recomandă pe L. Andreev ca pe un precursor al avangardei, alături de A. Belîi care va dobîndi această calitate urmînd altă cale. Între simboliştii ruşi, A. Belîi este acela care a subliniat cel mai insistent faptul că arta este o chestiune de limbaj şi care a obținut din această axiomă consecințele teoretice şi formale cele mai semnificative pentru duhul modernității.

Încă de la primul său volum de poezii, *Aur în azur*, din 1904, scriitorul se relevă a fi un artist pentru care cuvîntul este considerat originea artei poetice, momentul de construcție a operei şi a limbajului devenind

hotărîtor pentru semnificaţia lor. Sensibil la noul ritm al timpului, cum pe bună dreptate remarcă N. Berdiaev, poetul va folosi sintaxa operei în mod liber şi va alătura în ea forme şi arte diferite: poezia şi pictura, poezia şi muzica, poezia şi ştiinţa, poezia şi proza. Semnificative în acest sens vor fi cele patru *Simfonii*, scrise între 1901-1904, dar şi articolul din 1903, *Despre teurgia cuvîntului*, prim moment al căutării a ceea ce mai tîrziu, în *Glossolalia*, se va numi „adevărul sălbatic al sunetului". Volumul de poezii *Cenuşa*, 1909, romanele *Porumbelul de argint*, 1909, *Petersburg*, 1912, ca şi lucrările de teorie a simbolismului şi a limbajului poetic, între care *Simbolismul*, 1910, *Lunca verde*, 1912, semnate de A. Belîi, îi permit lui N. Berdiaev ca, în conferinţa lui din 1917, *Criza culturii*, să descifreze sensul avangardei şi să-l declare pe autorul lor, forţînd puţin nota, „singurul futurist autentic şi important în literatura rusă"[13].

Din mediul simbolist se mai conturează un aspect la care avangarda se va referi nu o dată. Este vorba de credinţa în magia cuvîntului văzut ca simbol în care se realizează sinteza tragică a principiilor generalului şi particularului. S-a bucurat de autoritate ca teoretician al teurgismului limbajului poetic şi Viaceslav Ivanov care, în eseurile sale *Călătorind printre stele*, 1909 şi *Religia elină şi a zeului suferitor*, 1910, propune mitopoieza ca modalitate de lectură a universului şi de înnoire a artei ce-şi încorporează organic procedeul de sinteză a tuturor artelor prin fuziunea lor într-un misteriu (după modelul operei lui R. Wagner), precum şi prin aplicarea principiului analitic de divizare a fiecărei arte în parte.

În sfîrşit, ideile şi practica impresionismului şi postimpresionismului occidental şi rusesc s-au dovedit şi ele formative pentru noua generaţie ce se va afirma în arta şi cultura rusă. Tinerii artişti au fost cu deosebire receptivi, în planul creaţiei şi al teoriei, faţă de cîteva elemente de poetică impresionistă, între care: reprezentarea clipei din realitate cu maximă obiectivitate, estomparea conturului obiectelor şi insolitarea detaliului în sintaxa operei, concepute analitic, precum şi mutarea centrului de greutate a compoziţiei. Cel mai frecvent, artiştii avangardei îi vor invoca drept modele pe impresioniştii ruşi I. Levitan, M. Vrubel, V. Serov, K. Fofanov şi Mirra Lohviţkaia, uneori pe Cehov, receptaţi cu toţii ca realişti lirici. Aceşti autori îl vor îndreptăţi pe V. Briusov să distingă în

arta rusă a anului 1906 trei direcţii dominante: simbolismul, impresionismul şi decadentismul (de fapt, primele semne ale avangardei). Între acestea, impresionismul a furnizat noii arte titulatura sub care aceasta se va afirma iniţial. Astfel, futuriştii vor forma în 1909 o grupare impresionistă în care activează viitorii cubofuturişti Elena Guro şi Vasili Kamenski. Revista acestora, *Ocearovannîi strannik* (*Pelerinul fermecat*), este de orientare mai mult impresionistă, iar membrii grupării participă la expoziţia *Impresioniştii* la care organizatorul ei N. Kulbin declara: „Noi, artiştii impresionişti, prezentăm pe pînză propria impresie... În lume totul este relativ". Expoziţia i-a adunat în 1910 pe expozanţi, dar şi pe alţi artişti, în *Studioul impresioniştilor* condus de acelaşi N. Kulbin care publică în revista cu titlul omonim, cu două luni înainte de publicaţia declarat futuristă „Sadok sudei" I, articolul *Arta liberă ca temei al vieţii*. În acest articol, *disonanţa* ca manifestare a vieţii şi ca principiu de structurare a operei de artă este recunoscută drept o particularitate importantă a noii arte.

Între timp, miriskusnicii intenţionează să creeze o şcoală plastică de tip nou şi, în consecinţă, în 1906, deschid la S.-Petersburg o şcoală de artă privată unde predau nume reprezentative pentru mişcarea lor: M. Dobujinski şi L. Bakst. După 1908, în aceeaşi şcoală va preda şi Petrov-Vodkin, un nume cunoscut pentru impresionismul plastic rus, care-i va avea drept elevi pe viitorii membri ai avangardei M. Chagall şi E.I. Narbut. Cu acelaşi gînd de a înnoi artele plastice în toate domeniile lor, miriskusnicii vor inaugura, tot la S.-Petersburg, „Noul atelier artistic" unde învăţăceii se pot întîlni cu maeştrii E. Lansere, Kustodiev sau Ostroumova-Lebedeva.

Dar nu doar aceste gesturi par a fi hotărîtoare pentru implicarea prestigioasei mişcări în viaţa artistică a timpului. Mai importante s-au dovedit a fi polemicile pe care le-au purtat membrii mişcării, îndeosebi A. Benois, cu reprezentanţii „vandalismului cultural" nou instaurat în arta rusă, cît şi selectarea cîtorva dintre aceştia şi lansarea lor, prin „Zolotoe runo" („Lîna de aur") (grupare şi revistă ce a organizat expoziţii internaţionale în 1908, 1909, 1910) în plan european (cum s-a întîmplat cu M. Larionov, O. Rozanova sau Natalia Goncearova). Refuzurile, selecţiile şi polemicile teoretice au ajutat primului val al avangardei ruse să-şi clarifice programul şi poziţiile estetice.

Pînă ce s-a constituit într-o mişcare cu program explicit, acest val, ca primă manifestare a futurismului în Rusia, s-a risipit în cîteva iniţiative expoziţionale şi într-o serie de grupări, deopotrivă de agresive în capitale şi în provincie. Astfel, înainte de 1907, în gubernia Poltava, Alexandra Exter conduce gruparea „Zveno“ („Veriga“), care, în 1908, va deschide o expoziţie la Kiev. Aici sînt prezenţe pe simeze figuri devenite apoi emblematice pentru avangarda rusă şi ucraineană: Alexandra Exter, Vadim Meller, Anatol Petriţki. În acelaşi an, tot la Kiev, va deschide expoziţia „Lanka“ David Burliuk, cel care va deveni unul dintre principalii animatori ai mişcării futuriste ruse. Acesta va aduna lucrări ale tinerilor artişti plastici venind din grupări diferite şi le va expune la Moscova în 1907, 1908, 1909 la Saloane anuale plasate sub o unică titulatură „Venok Stephanos“. Cu acest prilej, expun membrii unor grupări celebre în epocă, precum „Golubaia roza“ („Trandafirul albastru“, o posibilă replică a ruşilor la gruparea expresionistă germană „Călăreţul albastru“ de la München, din care, de altfel, făceau parte D. Burliuk şi V. Kandinski). Înfiinţată în 1907, gruparea „Trandafirul albastru“ reunea deopotrivă scriitori şi artişti plastici, dar, mai ales, evidenţia fenomenul specific futurismului rus – majoritatea artiştilor plastici sînt şi scriitori, şi invers, nu doar prin formaţie, dar şi prin exercitarea efectivă, cu egală strălucire, a ambelor arte. Acest fenomen este cultivat cu bună ştiinţă de expoziţiile „Treugolnik“ („Triunghiul“) şi „Bubnovîi valet“ („Valetul de tobă“) la care sînt expuse manuscrise ale scriitorului Hlebnikov sau desene şi tablouri ale acestuia şi ale lui A. Krucionîh.

Toate expoziţiile tinerilor au produs indignarea publicului şi a criticii pentru îndrăznelile lor profanatoare de echilibru şi de frumos. În faţa acestei reacţii, artiştii tineri strîng rîndurile şi înfiinţează, în 1910, la Moscova, societatea „Soiuz molodioji“ („Uniunea tinerilor“), care-şi deschide o editură şi organizează expoziţii permanente. Membrii societăţii, între care nume sonore ale avangardei ruse: Olga Rozanova, David Burliuk, Pavel Filonov, Mark Chagall, V. Tatlin, M. Matiuşin, K. Malevici se simt solidari cu un mod de a vedea lumea şi de a profesa arta care îmbina cubismul, primitivismul şi futurismul. Componenta intuitivă şi elanul vitalist care caracterizează relaţia artistului cu lumea şi cu arta se menţin, în cazul lor, la nivel de *forma mentis* şi au un caracter spiritual, în timp ce actul creator ca atare este dominat de procedee analitice şi constructive ce anunţă că noua viziune asupra lumii şi-a plasat

în centrul ei creativitatea ca deformare sistematică a formei printr-o libertate neîngrădită de a o concepe.

Împrejurarea îl determină pe A. Benois ca, într-o cronică la Salonul din 1909 (*Cu ocazia Salonului*, „Reci", 7 ian. 1909), să constate, cu titlu de reproş, dar, în fapt, ca atribut al noilor direcţii artistice: „Problemele culorii îi preocupă pe toţi, iar problema conţinutului nu mai interesează pe nimeni". Într-adevăr, exuberanţa culorii, melodioase şi sonore, venind din folclor, precum şi volumele fluide ale barocului ucrainean se afirmau ca o componentă esenţială a picturii cubist-primitive ruse din perioada amintită, dar acestei componente i se mai alătură o nouă atitudine faţă de receptor care este provocat să accepte a fi contrazis în gusturile lui şi chiar în aşteptările lui cele mai îndrăzneţe. A. Benois nu pierde ocazia să observe şi acest aspect al noii arte: „care creează opere nu pentru alţii, ci pentru sine, transformînd mijloacele picturii în scop în sine". Criticul avangardei (şi A. Benois este primul care foloseşte în Rusia acest termen, referindu-se la M. Larionov, P. Kuznețov sau Gh. Iakulov, pe care-i consideră „cuprinşi de nebunie") se dovedeşte astfel printre primii care-i distinge cîteva principii esenţiale, cărora, pe parcursul polemicii cu „Soiuz molodioji" şi cu adepţii acesteia, pe care-i numeşte „novatori radicali", le mai adaugă alte cîteva. Între atributele noii arte, el va identifica „lubokul" (pictura pe lemn populară) şi icoana ca modele de tehnică şi de concepţie compoziţională în articolul *Revista vieţii artistice* („Reci", 1909, 1 ian.) şi în eseul *Întoarcerea spre lubok* din martie 1909 („Reci"). La două luni de la apariţia articolului *Cu ocazia Salonului*, o altă mare revistă a timpului, „Zolotoe runo" („Lîna de aur") publică în replică articolul nesemnat *Despre scrisorile d-lui Benois*, atribuit lui Serghei Gorodeţki, apoi, cu mai mult temei, lui D. Burliuk. Acesta din urmă îi va şi scrie lui Benois o scrisoare în martie 1910, scrisoare ce iniţiază o aprigă dispută între apărătorul tradiţiilor clasice Benois şi „vandalul" D. Burliuk. Disputa culminează cu articolul lui Benois, *Cubism sau bătaie de joc?*, din 1912 şi cu replica *Scandalagii „benois" şi Noua Artă Naţională Rusă (Convorbire între d-nii Burliuk, Benois şi Repin)*, din 1913.

În acest proces de limpezire a poziţiilor şi de elaborare tot mai decisă a programului avangardei, un rol important îl joacă Congresul artiştilor din întreaga Rusie care a avut loc în decembrie 1911. La această

întîlnire N. Kulbin prezintă referatul *Noile direcţii în artă*, V. Kandinski îşi face cunoscut eseul *Spiritualul în artă* (publicat în 1912 la München), iar Simion Bobrov citeşte *Bazele noii picturi ruse*, acest din urmă articol fiind în consens cu intervenţia lui V. Kandinski din febr. 1911 în „Odesskie novosti" sub titlul *Încotro se îndreaptă noua artă*.

Deşi afirmarea poziţiilor teoretice ale artei noi pare să angajeze doar voci venind din rîndul artiştilor plastici, în acest proces nu lipsesc nici vocile scriitorilor, muzicienilor sau ale teatrologilor. Mai mult decît atît, se pare că la mijlocul primului deceniu şi la începutul deceniului al II-lea nu în artele plastice ci în literatură se conturează prima mişcare de avangardă de amploarea celor afirmate în Occident, şi această mişcare este futurismul.

S-a spus despre futurismul rus că nu s-a dezvoltat ca o mişcare unitară pentru că n-a avut un mentor cum a avut futurismul italian. S-a mai spus că fenomenul a durat în Rusia cam 10-12 ani, cu mult mai puţin deci decît în Italia. Pe parcursul prezentării noastre se va putea observa de ce nu este „vizibil" un mentor în futurismul rus şi de ce membrii mişcării nu s-au conformat strict unui program de şcoală. Şi se va mai putea vedea că nu un deceniu, ci trei decenii, dacă nu mai mult, a durat futurismul, prelungit în alte grupări din deceniul al patrulea.

Literatură

Futurismul

Deşi se consideră că futurismul rus a debutat în 1910, odată cu publicaţia colectivă „Sadok sudei" I („Completul de judecată"), în anul 1908, Velimir Hlebnikov publicase deja poezii şi proze devenite emblematice pentru futurismul nu numai rus, ci şi european: *Descîntec pentru rîs*, *Ispitirea păcătosului*, *Grădina zoologică* sau *Curganul lui Sviatogor*. În *Curganul lui Sviatogor*, Hlebnikov propunea o reevaluare a realităţii şi o revoluţionare a actului creator şi a gustului public pe fondul unei tendinţe arhaizante care va conferi nu numai futurismului, dar şi mişcărilor de avangardă ruse în totalitatea lor o notă aparte în contextul artei europene. Această tendinţă arhaizantă întoarce futurismul rus spre

origini, spre „arheul“ şi rădăcina vieţii printr-un război declarat tuturor convenţiilor materiale şi nemateriale. Cea mai importantă armă în acest război este declarată limba căreia, într-o notă din 1908, Hlebnikov îşi propune să-i găsească „temeiul neraţional“[14]. „Să fim credincioşi arheului nostru“[15] – îşi îndeamnă Hlebnikov contemporanii pe care-i cheamă să identifice „glasul pământului“ şi să înceteze a mai fi imitatori ai artei apusene. Căutînd acest „glas“ în primitivitate, în folclor şi în infantilism, Hlebnikov va construi un solid eşafodaj teoretic pentru estetica şi poetica futuristă pe care le vrea înfeudate nu atît problematicii urbanismului, maşinismului şi războiului, cît unei înnoiri autentice a limbajului artistic, începînd cu viziunea şi expresia şi terminînd cu relaţia operei cu receptorul ei.

Modul sistematic şi profund teoretic în care Hlebnikov abordează aceste probleme fac din el unul din cei mai importanţi exegeţi ai artei avangardei şi-l îndreptăţesc să stabilească delimitarea clară între futurismul italian şi futurismul rus, ca cele mai importante mişcări ale avangardei. „Se-nţelege că italienii au pornit de la tendinţă (...), au cîntat şi-au dus cu ei actualitatea, dar nu de propovăduirea ei era nevoie; ar fi trebuit să urce în spinarea actualităţii şi să pornească în galop, s-o prezinte ca rezultat al propriilor opere. (...) Italienii s-au dovedit a fi nişte teribilişti în declaraţii, dar nişte artişti şi nişte scriitori modeşti“[16] – consemnează Hlebnikov în 1913 în *Cuvîntul în sine*, diminuînd, totuşi, valoarea confraţilor italieni, dar punctînd esenţial că valoarea de modernitate se naşte din alcătuirea operei iar nu din problematica ei ca atare.

Cu astfel de gînduri se întîlneşte acest tînăr venit din Astrahan la S.-Petersburg în 1908 cu Vasili Kamenski, Mihail Matiuşin, David Burliuk şi Elena Guro cu care va forma, în 1910, prima grupare futuristă numită „Hylea“.

Gruparea nu era doar o grupare literară şi, ca atare, prima ei publicaţie de grup „Sadok sudei“ I, 1910, ca de altfel, toate publicaţiile futuriste, va aduce la cunoştinţa publicului nu doar texte literare, ci şi creaţii plastice – reproduceri de tablouri sau grafică. Au semnat proză şi poezie, în acest volum, V. Kamenski, N. Burliuk, E. Guro, S. Miasoiedov, D. Burliuk şi Velimir Hlebnikov. Însoţite de desenele lui Vladimir Burliuk, textele literare voiau să ofere o mostră a creaţiei noii mişcări, inclusiv a creaţiei de carte, care se publică pe hîrtie de tapet şi în toată

alcătuirea ei contrazice normele unei cărți frumos editate, în vogă la acea oră. Sensul pe care îl transmite volumul, care nu cuprinde nici un text programatic, este: „citeşte şi aruncă“. Acest gest propune receptarea ca moment fulgurant al intuiției exacte şi anunță provocator renunțarea la stil ca etalon al valorii şi instaurarea „amatorismului“, a „diletantismului“ ca „naturalețe“, „firesc“ dar şi ca strategie de „depăşire a banalității măiestriei“. „Clipa“ este cultivată atît ca elan creator, cît şi ca element definitoriu al sintaxei textului, motiv pentru care membrii grupării se simt solidari cu impresionismul şi publică, în acelaşi an, şi în revista „Studia impressionistov“.

Conştiința că reprezintă totuşi altceva decît impresioniştii îl face pe Hlebnikov să-şi numească confrații „budetleni“, un cuvînt care s-ar traduce prin „futurişti“ la o primă aproximare, mai adecvată fiind traducerea „futurieni“. Termenul a fost inventat de poetul rus tocmai pentru a semnala diferența dintre fenomenele nominalizate într-un moment în care, de exemplu, revista „Vecer“ anunța la 8 martie 1909 că în publicația pariziană „Figaro“ a apărut primul manifest al lui Marinetti, sau în contextul în care revista simboliştilor, „Apollon“, pe parcursul anului 1910, publica regulat note, articole şi consemnări privitoare la futurismul italian (prin corespondentul ei italian Paolo Buzzo sau prin dr. Kuzmin). Pentru a se conforma acestei diferențe dorite de Hlebnikov, traducătorul şi comentatorul lui francez J.-Claude Lanne traduce „budetlianin“ prin „futurien“ iar nu prin „futuriste“. Pentru budetleni importantă nu este exacerbarea contemporaneității pentru a o proiecta linear în viitor, ci întoarcerea spre trecut ca asalt asupra viitorului întrezărit în fenomene marginale, eliberat de timp şi de istorie, într-un elan anarhic total. Şi ar mai fi un aspect prin care futurismul rus se diferențiază de futurismul italian, în mod implicit, dar şi explicit, programatic: în nici una din perioadele sale futurismul rus nu şi-a propus să întemeieze o „şcoală“, să avanseze un adevăr propriu ca teorie-program ce trebuie impusă şi altora. În legătură cu aceasta, „budetlenii“ cultivă un relativism radical vizavi de gust şi de expresivitate, aşa cum se poate vedea în numeroase texte ale lui Hlebnikov sau într-o scrisoare a lui A. Krucionîh, un alt important reprezentant al futurismului rus, către V. Briusov: „Ar fi stupid să considerăm: unii au un simț artistic *inferior*, alții posedă un simț artistic *superior*. Să recunoaştem: unii au un fel de simț artistic,

alţii – un alt fel, şi nu trebuie să-i aducem pe toţi la acelaşi numitor“. Cu această toleranţă în faţa „gustului“, futuriştii năzuiesc să lărgească graniţele esteticului, să dinamiteze dinăuntru „frumosul“ şi „idealul“, transformînd ideea de dinamism universal şi de maşinism atît de dragă italienilor într-o chestiune de strategie poetică ce presupune „translarea formelor“ („sdvig form“), a timpului şi a spaţiului. Cu aceasta se propune o adevărată estetică a anarhicului, întemeiată pe „cunoaşterea-viaţă“ care face abstracţie, ba chiar reduce la absurd, sistemele cognitive şi estetice existente. Această estetică, dacă estetică poate fi numită, resuscită funcţia întemeietor-fiinţială a artei, făcînd din ea principalul mod de a cunoaşte lumea şi de a o crea. Nu lipsesc din acest proiect ce-şi asumă teritoriile ştiinţelor exacte nici experimentele magice şi „alchimice“ pentru a obţine realităţi noi şi limbi noi, aşa cum mărturiseşte acelaşi Krucionîh în *Velimir Hlebnikov în 1915*: „canonul superficial al formelor exterioare moarte“ serveşte „pentru a topi esenţa tradiţiei şi a obţine, după ce aceasta a fost expusă la o ploaie nimicitoare de sulf, o picătură din aurul alchimiştilor“[17].

În iunie 1912 revista „Soiuz molodioji“ publică manifestele futuriştilor italieni apărute pînă la acea dată. A fost acesta un imbold pentru futuriştii ruşi de a aduce la cunoştinţa publicului propriul program în „Sadok sudei“ II, 1912, sub titlul provocator *O palmă dată gustului public*. Manifestul va fi semnat, pe lîngă participanţii la „Sadok sudei“ I, de V. Maiakovski şi A. Krucionîh care aderaseră la mişcare la începutul anului 1912. Alături de manifest, mai puteau fi citite în volum patru miniaturi în proză ale lui V. Kandinski (publicate apoi în limba germană sub titlul *Klänge*) şi o proză ritmată de A. Krucionîh. Tot aici debutează V. Maiakovski cu poeziile urbaniste *Noaptea* şi *Dimineaţa* şi tot aici apar texte teoretice de importanţă majoră pentru profilul futurismului rus: *Cubismul* şi *Factura*, de David Burliuk, o profeţie a lui Hlebnikov, privitoare la anul 1917, şi un *Breviar de cuvinte noi în limbă* de acelaşi.

Cine citeşte cu atenţie manifestul din 1912, *O palmă dată gustului public*, realizează că declaraţia de respingere a oricăror „talmude“ şi „academii“, limitatoare de libertate, şi că gestul de deconstrucţie a tradiţiei (Puşkin) se însoţeşte de cîteva esenţiale principii constructive de creaţie ce vizează planul formei operei poetice şi al limbajului, de vădită inspiraţie hlebnikoviană. Ne gîndim la *Dialog între două persoane*

sau *Dialog între Oleg şi Kazimir*, din 1912, în care *litera în sine*, *sunetul în sine* şi *cuvîntul în sine* sînt conceptele prin care este avansată ideea unei adevărate creaţii bazate exclusiv pe limbă ca mit, pe o mitopoieză. Acestor concepte hlebnikoviene li se alătură *sdvig* (translare, deplasare, glisare) şi *faktura* venind mai mult dinspre artele plastice, dar dobîndind o semnificaţie remarcabilă pentru futurismul rus în întregul lui.

Funcţia semnificantă pe care *O palmă dată gustului public* o atribuie literelor, sunetului şi cuvintelor în sine anunţă o libertate a jocului intra-, extra- şi intertextual, definitorie pentru înţelegerea artei ca joc, dar şi ca „muncă", travaliu. Emblematic pentru această înţelegere a artei este poemul *Jocul în iad* scris în 1912 de V. Hlebnikov şi A. Krucionîh şi ilustrat de Natalia Goncearova. Amintirea trecutului, concretul existenţial şi citatul devin aici materiale de structurare a mai multor nivele textuale şi de lectură care solicită maxima participare a cititorului la descifrarea „rebusului", dar şi la „misterul totalităţii" pe care o astfel de artă o informează. Spaţiul de intertextualitate şi de extratextualitate pe care-l propun futuriştii ca spaţiu al operei se dovedeşte a fi propice dezvoltării unor forme metapoetice, dar şi unei modalităţi aparte de textualizare a temei. Cel mai adesea această modalitate se concretizează în „teme cu variaţiuni" care fac legătura, de exemplu, între literatura de album din secolele precedente şi „palimpsestul" postmodernist. Nu mai puţin, acest spaţiu va favoriza o sintaxă a operei de tip colaj, atît de permisivă experimentului cultivat de futurişti sub semnul grotescului şi al parodicului. O astfel de structură colaj crease Hlebnikov în poemele sale dramatice timpurii *Zeul fetelor*, 1908, *Dispariţia Atlantidei*, 1912, *I şi E. Poveste din epoca de piatră*, 1911-1912 sau *Vila şi Duhul pădurii* şi *Şamanul şi Venera*.

Dincolo de problematica protoslavă, atît de insistentă în creaţia lui Hlebnikov de pînă la 1914, trebuie să reţinem din aceste scrieri cîteva aspecte de principiu ale poeticii futurismului rus, între care cultivarea teatralităţii respectînd principiul „dramatic diferenţial", cum îl numea Hlebnikov încă din aprilie 1909 într-o scrisoare către V. Kamenski, principiu care prilejuieşte enunţarea unor aspecte consecutive acestuia: „Creaţia dramatică diferenţială, creaţia dramatică în care se aplică metoda *obiectului în sine* şi dreptul de a folosi cuvinte nou create, obţinute de la acelaşi radical (...), dreptul de a prezenta viaţa prin sunet"[18]. În acelaşi an, la 10 ianuarie, într-o scrisoare către acelaşi V. Kamenski, Hlebnikov

enunța și principiul sintetic al structurării operei futuriste ca topire a tuturor formelor de gen și de discurs, într-un tot care anulează timpul și spațiul istoric pentru timp-spațiul operei: „Viața timpului nostru legată într-un tot cu timpurile lui Vladimir Soare (Fiica lui, căsătorită pe rîul Dunăre), așa cum le apar ele creatorilor de bîline și ascultătorilor lor. Anumite părți vor fi scrise (dar vor fi?) în limbajul colocvial, altele în limbaj ritmat, unele vor fi opere dramatice (dramatice diferențial-analitic), altele narative. Totul va fi topit într-un timp unic ce curge în albia unuia și aceluiași timp“[19].

Hlebnikov răspunde astfel dezideratului tinerilor creatori de a găsi o formă în care să „întrupeze“ haosul, de fapt, de a exprima senzația vieții ca multiplu în unu și unu în multiplu. În realizarea acestei întrupări un rol esențial îi revine timpului poetic care se cere transformat și care, pe parcursul anului 1913 și al anilor următori, se va bucura de atenția teoreticienilor futuriști, și nu numai. Asupra acestor aspecte, așa cum le-a văzut Hlebnikov, vom zăbovi aici, pentru că ele au o semnificație principială.

În *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, Paul Valéry identifica esența metodei marelui renascentist ca apel permanent la principiul poetic și la principiul științific pentru a pătrunde taina vieții și pentru a realiza o cunoaștere care să vorbească despre această taină nu în părțile ei, ci în organicitatea ei. Spre această taină își îndreaptă privirea Hlebnikov și o astfel de cunoaștere ambiționează el. După cum ne-o spune, a privit spre taina lumii fix, în pofida faptului sau tocmai pentru că ea se ascunde ochilor noștri cu o inteligență pe care i-a sesizat-o și căreia a încercat să-i surprindă articulațiile. De aceea, insistența privirii lui Hlebnikov nu va însemna luarea în stăpânire a lumii pentru a o supune legilor rațiunii umane sau logicii proprii. Ea va fi o instalare a sinelui în lume pentru a-i putea urmări gândirea și a-i putea vorbi limba.

Această opțiune a geniului hlebnikovian este condiționată și condiționează, la rândul ei, o viziune paradoxală asupra lumii care, trebuie să subliniem, depășește în substanța ei pluriperspectivismul și dinamismul viziunii avangardiste. Mobilitatea eului care privește lumea, concomitent, dinăuntru și dinafară, dispersează centrul ei sacru, transformând universul într-un continuu pulsatil în care esența și fenomenul sunt interșanjabile, iar centrul și periferia sunt în mișcare permanentă. Astfel, paradigma universului centralizat face loc paradigmei universului

descentralizat sau pluricentralizat. Pentru Hlebnikov, acest univers se prezintă ca mulțime de universuri fluide în care cunoscutele dualități materie – gândire, organic – anorganic, eu – non-eu, rațional – irațional se anulează de la sine.

Legea care guvernează acest univers este legea transformării întemeiată pe principiul energiei. O notă din 24 noiembrie 1904 ne poate lămuri deja asupra semnificației speciale pe care Hlebnikov o conferă acestui termen folosit frecvent de științe: „Există mărimi prin transformarea cărora culoarea albastră a albăstrelei (mă refer la senzația pură), modificându-se neîncetat şi traversând zone de ruptură, necunoscute nouă, oamenilor, se deplasează spre sunetul cântecului de cuc sau spre plânsul unui copil, devenind chiar acest cântec şi chiar acest plâns“[20].

Cum se poate vedea, transformarea pe care o pune în discuție Hlebnikov vizează nu numai formele cunoscute, ci şi posibilul, ceea ce el numeşte imaginar. Scena pe care se desfăşoară transformarea şi ținta acesteia este natura, realitate căreia gândirea lui Hlebnikov îi conferă toate sensurile cunoscute la gânditorii antici, plus un sens prospectiv. Urmărindu-i actualizarea în modalități dintre cele mai diferite şi exprimând-o cu termenii cei mai feluriți, poetul rus conturează o filozofie a naturii suigeneris care se instituie ca replică la pozitivismul liniar, către care îndemnau ştiințele tradiționale, dar şi la idealismul pe care secolul al XX-lea l-a opus pretențiilor de supremație ale pozitivismului. Dacă ar fi să definim esența acestei filozofii a naturii, în care Hlebnikov se întâlneşte cu Nikolai Fiodorov, cu Pavel Florenski sau, parțial, cu Nikolai Berdiaev, ar trebui să spunem că ea vizează o nouă metafizică ce-şi încorporează ultimele cuceriri ale ştiinței despre natura lumii. Disponibilitatea la irațional a geometriei lobacevskiene, a teoriei cuantelor, a teoriei relativității sau a ştiințelor psihologice, în sfârşit, importanța pe care o capătă în ştiință teoria probabilităților – toate devin pentru Hlebnikov prilej de a regândi relația dintre cunoaşterea ştiințifică şi cunoaşterea poetică şi de a exprima într-un mod pregnant năzuința secolului XX de a găsi fundamentele unei ştiințe totale. Rostul acestei ştiințe ar fi să identifice liniile fireşti care unesc pulsația stelelor cu bătaia gândului şi cu bătaia inimii şi să le adune pe toate într-un punct în care legea care le guvernează să apară ca evidentă şi extrem de simplă.

Condiția construirii unei astfel de ştiințe este „dezbrăcarea“ de ideile primite şi părăsirea vechiului drum al cunoaşterii ştiințifice care redu-

cea stihia lumii la exprimat şi exprimabil, atribuind lumii propria logică reductivă şi restrictivă. În acest sens, Velimir Hlebnikov accentuează diferența şi patosul diferențiator ca modalitate de existență a universului, opinând, ca şi Pavel Florenski, din care vom cita mai jos, că însăşi cunoaşterea trebuie să-şi asume riscul adecvării la această condiție a lumii, părăsind comoditățile pe care i le oferă sistematizarea conformă cu propria logică: „Cunoaşterea ştiințifică descoperă generalul acolo unde acesta nu există, caută fenomene de tranziție între polarități, construieşte poduri pentru a trece peste abisurile de netrecut, în general, ea nivelează diferența clară a lumii, diminuând patosul ei diferențiator“[21].

Reproşul adus excesului de sistematizare vizează nu doar ştiințele ca atare, ci şi filozofia, iar lucrarea lui Florenski, *Natura*, din care tocmai am citat, este mai mult decât explicită în această privință.

În acord cu acest accent pus pe părăsirea căilor comode ale gândirii, Hlebnikov va enunța principiul exercitării propriei rațiuni prin „ascultarea experienței“ şi prin observarea ei cu „ochi curați“. Invocând importanța hotărâtoare a experienței pentru cunoaştere, poetul rus este departe de a proclama, fie şi în variantă rusească, o poziție behavioristă. Ceea ce îl interesează este să găsească o poziție propice din care cunoaşterea să se exerseze nu doar ca gândire, dar şi ca realitate participând la o totalitate în care gândirea subiectivă se înscrie ca parte-tot iar totalitatea se manifestă nu numai ca existență, dar şi ca gândire.

Pentru a accede la totalitate, poetul a ales calea găsirii măsurilor exacte după care aceasta există şi funcționează, dar el a subliniat neobosit şi că experiența concretă este fereastra prin care aceste măsuri pot fi întrezărite. De aceea, pentru cunoaşterea la care se gândeşte, Hlebnikov foloseşte şi cuvântul credință, specificând, pentru a evita confuziile, că vocabula implică suportul subiectivității în cunoaştere, precum şi refuzul ideii existenței unei realități absolut independente de noi.

Fiind în realitate şi realitatea fiind în noi, nimic mai firesc pentru Hlebnikov decât a considera că esența poate fi contemplată direct în experiență şi a conferi percepției semnificația a ceea ce Kant numea „limba divină a rațiunii intuitive“. Gândindu-se poate la acelaşi lucru, Goethe punea unei lucrări cu valoare de principiu titlul *Experiența ca intermediar între subiect şi obiect*. Experiența este menită în acest caz nu numai a trasa granițele hotărâte de natură dintre subiect şi obiect, dar şi

a releva ne-granițele dintre acestea ca participante la o realitate vie a cărei lege de existență este „unum versus alia“ în virtutea unei consubstanțialități funciare. Iată, în acest sens, un text hlebnikovian revelator, din 1904: „Dar poate că în conştiința fiecăruia, cu aceeaşi viteză uimitoare, percepția A trece în percepția B şi, doar atunci când A devine B, percepția A începe să piardă din viteză şi poate fi conştientizată; la fel se întâmplă cu spițele unei roți pe care le percepem doar atunci când viteza de rotație a roții se plasează sub un prag anume al percepției noastre“[22].

Textul citat pune în discuție nu numai o legitate, evidențiată şi de Goethe atunci când acesta a elaborat teoria culorilor şi a cercetat modul lor de trecere de la o calitate la alta, dar şi condiția lumii – obiect de a sta şi de a curge în acelaşi timp. Starea-mişcarea îi asigură lumii unitatea-multiplicitatea în temeiul unei consubstanțialități, sau o omousiei, după expresia lui Florenski. Ea antrenează o coexistență în spațiu şi în timp, motiv pentru care Hlebnikov insistă mereu asupra condiției lumii-obiect de a fi depozitara informației despre trecut, de a fi existență, dar şi de a fi proiecție de sine în viitor, ca *sine*, dar şi ca *alia*.

Punând accent, polemic, pe realitatea lumii, poetul rus invocă zona ei de imaginar sau imaginara lumii pentru a defini în termeni matematici condiția paradoxală a lumii de a fi *acum* şi *aceasta*, dar şi de a fi în *toate timpurile* şi *altceva*.

Mişcarea prin care *aceasta* curge spre *altceva* este percepută ca o mişcare vibratorie, prilej pentru Hlebnikov de a pune în discuție natura însăşi a ştiințelor particulare şi, apoi, de a încerca să contureze din toate o ştiință totală pe care o numeşte „ştiința cerului“: „limbajul uman, structura țesuturilor corpurilor, succesiunea de generații, stihiile războiului, structura societății, şirul de mulțimi al faptelor sociale, spațiul însuşi în care trăieşte societatea, alternanța de mare şi de uscat – totul se supune unei unice legi vibratorii. (...) Gramatica, istoria, statistica, geografia sunt capitole ale «ştiinței cerului»“[23].

Pentru a nu se înțelege că prin „ştiința cerului“ ni se propune un idealism de tip religios, trebuie să adăugăm că în contextul în care apare această sintagmă intervine totdeauna cuvântul „natura“. Luminându-se reciproc, „ştiința cerului“ şi „natura“ circumscriu o viziune care, în pofida faptului că e departe de a gândi percepția în afara obiectului în care

ea *se manifestă*, se plasează la o distanță apreciabilă de pozitivismul scientist. Orizontul acestei viziuni înscrie în materialitatea obiectului o zonă întinsă de virtualitate care nu-şi află explicația doar în subiectivitatea receptoare. Hlebnikov persistă în a considera că virtualitatea din obiect, pe care, cum am văzut, poetul rus o numeşte imaginară a obiectului, face parte din chiar fenomenalitatea obiectului care, fiind şi substanță, aparține, de fapt, unei naturi mai înalte. În această natură, teoreticianul întrezăreşte tiparul obiectului sau modelul ca număr.

Dar calitatea senzorială nu epuizează esența percepției care ne apare prin ea însăşi ca un întreg. Percepția i se prezintă lui Hlebnikov doar ca aspect perceptibil al întregului, conținutul imaginar al acestuia urmând a fi exprimat prin *concept*. Astfel, conceptul se înscrie în viziunea poetului rus ca principiu al multiplicității sensibile, mai exact, ca interioritate a acestei multiplicități. Ni se spune, cu alte cuvinte, că obiectul, de îndată ce este perceput, ne solicită în direcția unor determinări diferite de cele perceptibile, şi anume pe coordonata gândirii imaginarelor lui.

Pentru a face pregnantă această descoperire a sa în planul gândirii şi în planul creației, Hlebnikov tinde să identifice imaginea şi conceptul, dar nu uită să le prezinte totuşi ca pe două manifestări ale uneia şi aceleiaşi esențe. Pentru aceasta, apelează la splendida metaforă „numere în blană de jivină". Numerele în blană de jivină aparțin unei matematici înalte, născute din observarea strictă a realității, dar şi din fascinația pe care o trezeşte realitatea prin senzorialitatea ei.

Metafora surprinde perfecta întrepătrundere între nevinovăție şi conştiință, încrucişarea de imagini ale unei lumi primitive cu imaginile unui univers cu desăvârşire conştient, „supranațional". În totul, se obține un univers paradoxal, exprimabil în imagini de o densă materialitate, dar şi în nume şi ecuații care, folosite de Hlebnikov, nu par să şteargă vitalitatea lumii. Ele relevă rangul adevărat al lucrurilor şi substanța în diversitate. „Povestea epocii de piatră" şi „nava viitorului" sunt două imaginare care exprimă ființa oricărui lucru văzut în termeni de relație temporală, spațială, calitativă şi cantitativă.

Aşadar, universul hlebnikovian ne propune lucrul nu atât ca formă, cât ca ritm şi devenire. În funcție de aceasta, modalitatea de cunoaştere şi de reprezentare a obiectului în creația poetului rus va apela la o privire simultană a lucrului, inclusiv dinăuntrul lui, adică dinspre unitatea

elementară a acestuia. Este un nou mod de a afirma dinamica, permeabilitatea şi transparența obiectului, dar şi de a-i releva diferența. Patosul diferențiator acționează concomitent cu principiul consubstanțialității, şi această acțiune se întâmplă nu numai în relația dintre obiecte, ci în interiorul obiectului însuşi ca relație între fiindul şi imaginarele lui. Acest lucru adevereşte unul dintre principiile de existență a obiectului, conform căruia un obiect poate fi în mai multe timpuri şi într-un singur punct în spațiu, precum şi în acelaşi moment de timp şi într-o pluralitate de spații. Deschiderea infinită în timp şi spațiu a obiectului este postulată de natura lui cronotopică, corpusculară şi ondulatorie, precum natura luminii însăşi, văzută de Hlebnikov ca principiu prim a toate câte sunt, au fost sau vor exista.

Mişcarea înăuntrul corpului precum şi între un corp şi alt corp generează şi exprimă tot atâtea stări câte calități pot fi percepute senzorial: forma, culoarea, densitatea, tactilul, gustul, sunetul, mirosul etc. Acestor calități senzoriale li se adaugă temporalitatea şi spațialitatea, percepute şi reprezentate de Hlebnikov tot ca senzorialitate: „În secoli, te aşezi comod ca într-un leagăn. Conştiința adună timpurile laolaltă aşa cum scaunele se pun în jurul mesei într-un salon“[24].

Modelul percepției sincretice a obiectului este, cum spune poetul însuşi, iconostasul, cu variantele: cumpăna, crucea, copacul. Modelul acesta, ca şi cunoscuta reprezentare a omului la Leonardo da Vinci, poate fi citit ca o schemă a direcțiilor esențiale: sus – jos, dreapta – stânga, înăuntru – afară, centru – margini. În manuscrisele lui Hlebnikov s-au găsit mai multe reprezentări pentru modelul lumii, cel mai simplu fiind un sistem de coordonate, care, date fiind notațiile de la extremitățile axelor, trebuie citit volumetric, iar nu linear. Acest sistem subînțelege prin „eu la puterea tot“ (sus) „tot la puterea eu“ (jos), 1+1=3 (viața) şi 1+1=1 sau 0 (moartea), (pe axa coordonatelor) păienjenişul de linii diagonale care leagă extremitățile şi centrul în desenul marelui renascentist. Complexul de linii sugerează, la ambii autori, existența corpului uman şi a oricărui corp la granița dintre pământ şi cer, dintre corporalitatea existentului şi un corp posibil format din imaginarele lui. Nu mai puțin, această situare semnifică sensul omului – corpului ca *devenire – zbor*, înăuntrul şi în afara sinelui. Obsesia zborului pe care au avut-o Leonardo şi Hlebnikov şi pe care au tradus-o în desen, cuvânt şi concept întăreşte această interpretare a semnificației

viziunii lor, pentru care nu mai puțin definitorie este atenția insistentă pe care au acordat-o *luminii – lentilei – ochiului*.

Departe de a ilustra pur şi simplu o gândire de tip antropocentric, modelul de mai sus este expresia unei organoproiecții ca ofensivă a organicului împotriva mecanicului şi a morții vieții. El ne apare şi ca schematizarea unui model proiectivist al universului în care, după cum scrie Pavel Florenski în *Imaginarele geometriei* din 1922: „La granița dintre pământ şi cer, dimensiunea oricărui corp este zero, în timp ce masa lui este infinită, după cum infinit este timpul lui din perspectiva unui contemplator situat în afară“[25]. În acest timp infinit al „privitorului“ pe care l-a întrevăzut şi teoretizat şi Hlebnikov se înscrie creația gândirii şi a artei care este percepută nu ca aură a obiectului, ci ca un înscris în chiar materialitatea lui prin calitatea ei de participantă la viață.

Hlebnikov caută punctul din care, privit, acest univers, în întregul lui ca şi în părțile care îl constituie, îşi este asemenea, precum obiectul cu imaginea lui în oglindă (vârful piramidei, punctul de contact dintre o lentilă concavă cu o lentilă convexă, punctul zero al sistemului de coordonate, suprafața de întâlnire dintre partea superioară şi partea inferioară a unei clepsidre, clipa etc.). Din acest punct se întrevede un tipar care le este propriu planetelor, munților, mărilor, omului, culturii. Acest tipar ține de acea natură mai înaltă despre care am vorbit şi în care, după Hlebnikov, domneşte utopia şi acronia (*Leul*, *Ka*): „Legile supraexistențiale ale timpului sunt egale pentru toate obiectele, şi acest lucru se întâmplă cu legile spațiului care sunt identice pentru masa grea ca şi pentru desenul delicat sau pentru craniul care gândeşte aceste legi. Contemplând viitorul, mintea va păşi pe creştetul lucrurilor, în temeiul legii pure a timpului; la fel se poate măsura înălțimea munților pe baza legilor triunghiului fără să fie necesar a străbate cu piciorul pantele grele şi obiectele care le populează [26].

Cunoaşterea legii pure a timpului nu este o cunoaştere în sine. Hlebnikov asociază acestei cunoaşteri necesitatea folosirii legilor timpului în granițele globului pământesc şi în cele ale universului. În acest sens, omul de ştiință şi inventatorul proiectează folosirea energiei solare în locul energiei cărbunelui, cunoaşterea forței electromagnetice a pământului pentru a o putea aplica în diverse moduri, între care cel mai frapant este proiectul în care, folosind această forță, pământul poate fi

transformat într-o navă cosmică. Nu puține sunt aplicațiile acestor legi în arhitectură, transport şi în relațiile dintre om, lumea animală, vegetală sau anorganică pe care inventatorul şi teoreticianul Hlebnikov le expune în *Nava viitorului*, *Stânca viitorului* sau *Casa viitorului*.

Toate aceste proiecte ştiințifice şi tehnice se înscriu în mod firesc în imaginea acelei naturi mai înalte pe care poetul rus a văzut-o ca un întreg viu în care indivizii se comportă ca organe, iar organele se comportă ca indivizi. Această unitate ideală este cuprinsă în entitatea „Omul ceresc“ sau în ființe simbolice, ca: Sfinxul, Taurul înaripat, Arborele lumii, realități – simboluri care manifestă deopotrivă o semantică materială şi o semantică imaginară, restituind gândirii şi creației umane condiția de organ al naturii. Astfel văzută natura, vocea care spune „fiat“ răsună mereu şi pretutindeni ca vocea creatorului, a creatului, dar şi ca glas al posibilului, nutrit de „forța de presiune şi de îndoire“ a energiei creatoare. În logica acestei idei, Hlebnikov postulează un principiu esențial pentru estetica lui: artistul ca om şi creator este asemenea cu natura şi, interior, identic cu ea; ca purtător al memoriei genetice, dar şi ca intonație personală a voinței, el vorbeşte în egală măsură ca moştenitor şi ca fiu al Omului şi al Cerului, participând la sensul arhetipal şi la sensul istoric.

Estetica lui Hlebnikov, exponențială pentru futurismul rus, ni se propune, deci, ca o estetică a devenirii infinite material-energetice în care lumea este prezentă şi imaginată nu după principiul cauză – efect sau mimetic, ci prin osmoză şi filtrare, atomistic. Această estetică este menită nu numai a exprima, dar şi a fi mişcare plasmatică a spiritului care la nivelul atomului poate fi mai relevantă decât la nivelul creierului uman, deviat de la rosturile lui de istorie şi de gândirea speculativă. O astfel de estetică se conturează, în teoria şi în creația lui Hlebnikov, ca temei al creației umane şi ca sumă a legilor creației naturii, ca privire îndreptată de om asupra lumii şi de lume asupra omului. Iar principiul care guvernează actul estetic ca atare va fi, cu precădere, principiul disociativ, ca ezitare în reprezentare prin clătinarea dinăuntru a obiectului, dar şi ca maximă concentrare în năzuința spre puritatea imaginii ca simbol generator de structuri multiple. Aspectul dinamic al simbolului fiind mitul, înțelegem de ce mitul şi mitopoieza capătă un rol esențial în creația hlebnikoviană şi de ce poetul prescrie această dinamică a ener-

giei limbii, pe care futuriştii ruşi o situează în centrul programului lor, mai ales începînd cu anul 1913.

În acest an, membrii grupării „Hylea“ încep să-şi spună „cubofuturişti“ şi să impună futurismul ca fenomen al vieţii sociale şi nu doar artistice. David Burliuk, V. Maiakovski, Elena Guro, A. Krucionîh, îmbrăcaţi extravagant, cu feţele pictate şi cu accesorii groteşti, pornesc să cucerească străzile S.-Petersburgului pentru ca imediat să repete experienţa la Moscova şi în principalele oraşe de provincie. Ei sînt prezenţi constant pe arterele cele mai importante ale oraşelor, plimbîndu-se pur şi simplu, recitînd din cele mai recente creaţii ale confraţilor sau făcînd propagandă pentru numeroasele întîlniri cu publicul în sălile de spectacol, în amfiteatrele studenţeşti sau în sălile de conferinţe. Nici artiştii plastici nu se lasă mai prejos, aceştia expunîndu-şi tablourile pe zidurile caselor la mare înălţime, de preferinţă la intersecţii, pentru a putea fi văzute de cît mai multă lume. Presa scrie zilnic despre curioasa prezenţă a futuriştilor pe stradă, despre întrunirile lor şi despre scandalurile regulate care se iscă la aceste întruniri. Dincolo de alura de scandal cu care futurismul rus intră în spaţiul public, n-a putut să nu fie remarcată reacţia publicului la arta futuristă care înregistrează din ce în ce mai multe momente de acceptare. După „palma dată gustului public“ în 1912, prezenţa futuriştilor în spaţiul cel mai familiar publicului – strada –, în vădit contrast cu ţinuta acceptată de convenţia socială, va deveni un semn al artei acestora cu care publicul este invitat să se obişnuiască, pentru a o putea judeca în cunoştinţă de cauză.

Tactica a reuşit – publicul de pe stradă se mută în sălile unde nu doar se recită texte futuriste, dar se şi dezbat probleme de teorie literară şi de poetică. În deplin consens cu spiritul „anarhic“ promovat de artiştii novatori, putea interveni în dezbateri orice spectator sau audient. Forţele de ordine sînt mereu în alertă, dar şi atenţia publicului este ţinută mereu trează prin frecvenţa cu care futuriştii îi propun să se întîlnească în cele mai diferite locuri. Nu vor lipsi de la întîlniri nici cei mai reputaţi poeţi ai timpului, A. Blok şi V. Briusov care, deşi „aruncaţi de pe vaporul contemporaneităţii“ şi combătuţi vehement de tineri, urmăresc plini de curiozitate acest fenomen cultural nemaipomenit în Rusia, încercînd să-i descifreze semnificaţia. David Burliuk, Alexei Krucionîh şi Vladimir Maiakovski se dovedesc a fi talente redutabile ale estradei,

pentru toţi trei, îndeosebi pentru Maiakovski, estrada şi scena dobîndind o semnificaţie principială în planul creaţiei. Benedikt Livşiţ, unul dintre autorii care au scris despre futurism dinăuntrul mişcării (vezi *Arcaşul cu un ochi şi jumătate*), numără cam la cincizeci de întîlniri ale futuriştilor cu publicul numai pe parcursul anului 1913.

Seara de 11 ianuarie 1913 de la Institutul Politehnic din Petersburg pare să fie repetiţia generală a turneului pe care, spre sfîrşitul anului, futuriştii îl întreprind la Moscova şi în şaptesprezece oraşe de provincie, inclusiv Chişinăul. Pe lîngă lecturile ample din poezia lui Hlebnikov, A. Krucionîh, D. Burliuk, V. Maiakovski, V. Kamenski, E. Guro, participanţii la turneu V. Maiakovski, D. Burliuk şi V. Kamenski prezintă şi referate privitoare la aspecte ale creaţiei futuriste, la relaţia acesteia cu celelalte direcţii de avangardă şi cu tradiţia: *Realizările futurismului* (V. Maiakovski), *Cubismul şi futurismul* (D. Burliuk) şi *Celor ce rîd – răspunsul nostru* (V. Kamenski). De cele mai multe ori, serile sînt prefaţate de conferinţa criticului K. Ciukovski, *Futurismul rus*. În iarna 1913-1914 se pare că futuriştii au monopolizat şi scena celebrului cabaret literar şi artistic „Brodiaciaia sobaka“ („Cîinele vagabond“) din S.-Petersburg. Aici futuriştii se întîlnesc cu un public specializat şi replicile primite de ei vin din partea confraţilor de la alte grupări de avangardă sau din partea generaţiei vechi. Mai agresivi vor fi primii oponenţi, care trebuie să-şi găsească un loc în cultură luptînd cu futurismul. Mai obiectivi sînt reprezentanţii simbolismului rus care nu pot să nu remarce că futuriştii au un temei, şi încă unul pe care şi ei l-au recunoscut, dar din altă perspectivă – limba. Căci iată ce consemnează V. Briusov cu privire la această iarnă a anului 1913, providenţială pentru futuriştii ruşi: „De futurişti se rîdea, erau blamaţi în fel şi chip, dar erau citiţi, ascultaţi, urmăriţi în teatre; chiar şi cinematograful, această fidelă oglindă a zilei de azi, a crezut de datoria lui să se ocupe de futurism şi de futurişti ca de o problemă «la ordinea zilei»“.

Futuriştii puteau fi citiţi în numeroasele volume colective pe care le-au scos pe parcursul anului 1913 („Sadok sudei“ II, *Trebnikul celor trei. Hlebnikov. Maiakovski. Burliuk*, *Luna costelivă*, *Cei trei*. *V. Hlebnikov, E. Guro, A. Krucionîh*, *Antologia „Soiuz molodioji“*). Ei puteau fi urmăriţi şi în spectacolele de teatru organizate de „Soiuz molodioji“ la Luna Park în S.-Petersburg în zilele de 3-5 decembrie 1913. Nu în ultimul rînd, aceştia vor reuşi să atragă noi membri în gruparea lor, între

care muzicianul A. Lurie şi studentul-filolog V. Şklovski. În iarna 1913-1914, V. Şklovski va prezenta la „Brodiaciaia sobaka“ un referat definitoriu despre futurişti care va apărea la S.-Petersburg în 1914 sub titlul *Învierea cuvîntului*. Această lucrare iniţiază şi cea mai importantă şcoală de teorie literară şi de poetică rusă de la începutul secolului XX, care îşi spune OPOIAZ şi care se va numi apoi „Şcoala formală“[27]. Referatul lui Şklovski oferea un temei filologic creaţiei de cuvinte futuriste, practicate şi teoretizate intens încă din 1908 de futuristul Velimir Hlebnikov. Cîteva idei ale acestui referat vor sta la baza teoriei şklovskiene a „insolitării“ ca fundament al creaţiei în general (în vădită legătură cu termenul *sdvig* lansat anterior de D. Burliuk şi teoretizat de A. Krucenîh) şi vor anunţa teoria poeticianului din cel de al doilea articol al său, apărut în 1916, *Arta ca procedeu*. În mai tîrziile sale *Scrisori de ne-dragoste* Şklovski îl va numi pe Hlebnikov „învăţător“, recunoscîndu-i acestuia şi, implicit, futurismului întîietatea în abordarea tehnică a problemelor de teorie a limbajului poetic şi a elaborării conceptului de „literaritate“ ca unic mod de a testa valoarea operei literare. În această privinţă Şklovski primea sugestii din articolele *Litera ca atare*, 1912 şi *Cuvîntul în sine*, 1913 semnate de V. Hlebnikov şi de A. Krucionîh, precum şi din eseul lui Krucenîh *Diavolul şi creatorii de cuvinte*, din 1913.

În centrul tuturor acestor lucrări stă conceptul de „zaum’“ („transraţionalitate“, „transmental“) căruia i se circumscrie vocabula „limbaj transraţional“ ce răspunde imperativului futurist de a crea o nouă limbă. Recunoscînd valoarea axiomatică a constatării că „sensul unui cuvînt este mai restrîns decît cuvîntul“, cei doi autori conferă vocabulei „limbaj transraţional“ sensuri oarecum diferite: limbaj creat prin resuscitarea straturilor surdomute ale limbii, adică printr-o adevărată arheologie a limbii, căreia i se respectă legile derivativ-gramaticale (Hlebnikov) şi un limbaj complet convenţional bazat pe pura sugestie a sunetelor (Krucionîh). Prin insistenţa cu care apelează la creaţia de cuvinte absolut întîmplătoare, Krucionîh prefigurează limbajul dadaist de mai tîrziu, în timp ce Hlebnikov, care vrea să fie înţeles de cititor, preferă să păstreze permanent legătura cu fiinţa limbii. „O operă scrisă *doar* cu ajutorul cuvîntului nou nu atinge conştiinţa“ – va nota el după 1915 în caietul său de note.

Întîlnirile cu publicul, adecvarea perfectă a poeziei futuriste la lumea străzii şi la estradă, exersarea geniului scenic al unui Maiakovski, toate

acestea au pus în evidenţă încă o componentă esenţială implicită a poeticii futuriste – teatralitatea. Sesizînd acest aspect, „Soiuz molodioji“ îşi propune să-l facă explicit în spectacolele pe care le organizează la Luna-Park şi pe care le numeşte „primele spectacole futuriste din lume“. Decizia de a organiza spectacole teatrale futuriste a fost anunţată la Primul Congres al Barzilor Viitorului din 18-19 iulie 1913 la Usikirko în Finlanda, la care erau prezenţi M. Matiuşin, A. Krucionîh şi K. Malevici, îndeplinindu-se astfel dezideratul exprimat în 1912 în manifestul *O palmă dată gustului public* de a crea un „teatru nou“, futurist.

A fost o decizie care a marcat decisiv viaţa culturală rusă în mai multe domenii ale ei, mai ales arta spectacolului şi artele plastice. Spectacolele s-au ţinut pe 2 şi 4 decembrie – *Dramă. Vladimir Maiakovski*, de V. Maiakovski şi, respectiv, pe 3 şi 5 decembrie – *Victoria asupra soarelui*, de A. Krucionîh, cu un *Prolog*, de V. Hlebnikov.

Deşi frapa prin aspectul ei de farsă eroică, cu decoruri şi costume create de Pavel Filonov şi beneficiind de jocul magistral al lui Vladimir Maiakovski însuşi, *Drama. Vladimir Maiakovski* se desprindea doar parţial de teatrul simbolist. În schimb, *Victoria asupra soarelui* a întrecut toate aşteptările organizatorilor şi ale autorilor ei. A fost un spectacol de operă complex bazat pe piesa lui A. Krucionîh în două acte. Construită pe o structură teatrală înţeleasă ca un mozaic de fragmente disparate, acumulate în text după principiul caleidoscopic, piesa respectă tradiţia, dar continuă şi modelul propus de piesa lui Hlebnikov din 1908 *Snejimocika*, pe care Krucionîh o cunoştea ca operă dramatică ce propunea o nouă logică i-logică teatrală. Ideea care grupează secvenţele disparate în piesa prezentată la Luna-Park este aceea a luptei dintre arta nouă şi arta veche şi tema victoriei futuriste asupra ordinii „Soarelui“ – Apollon. E de fapt o versiune modernă a mitului prometeic dezvoltat în tonalităţi absurde şi iraţionale, cucerirea nefiind întru raţiune şi cunoaştere raţională, ci împotriva acestora, într-o libertate absolută. Imaginile lumii sensibile, ca personaje şi „acţiuni“ prezente în corpul piesei, sînt menite a pulveriza logica vieţii şi a sugera o structură scenică şi verbală pură. „N-o să mă las prins/ În lacurile Frumuseţii/ Aceste mătăsuri sînt absurde“ – exclamă unul dintre „atleţii“-personaje, adăugînd: „Chipul nostru e sumbru/ Lumina noastră e înăuntru“. Desacralizarea poetică este în piesa lui Krucionîh elementul constructiv principal prin care se

redinamizează temele şi obiectele ţinînd de stilul sublim şi încărcate de aluviunile seculare ale artei. Acestor obiecte şi teme li se conferă o tonalitate vulgară şi uneori naturalistă. Se obţine astfel o „tragedie inversată“: lupta titanilor (budetlenilor), a unui Hercule al viitorului, cu Soarele este tratată într-o manieră grotescă. Aceeaşi tipizare prin reducerea la arhetip a personajului, ca în tragedia antică, dar cu funcţii ludice şi ironice, guvernează construcţia personajului şi a acţiunilor lui (Călătorul, Cei Noi, sportivii) care evoluează într-un regim tautologic ca „infiniţi mici“ ai unei singure imagini. Între „prinderea Soarelui“ şi „accidentul de avion“ ca momente (incipient şi final) de „acţiune“ a piesei, se interpun pasaje cîntate sau recitate, precum şi scene de „acţiune pură“, gratuită, care fac palpabilă pentru spectator libertatea totală a limbii în exerciţiu, în spaţiul nimicului.

Muzica pentru spectacol a scris-o M. Matiuşin, dar partitura n-a fost publicată în timpul vieţii compozitorului. Scriind muzica pentru textul lui Krucionîh, Matiuşin a vrut să spargă tonalitatea şi armonia tonală, să realizeze „noi armonii“, bazate pe sferturi de ton şi pe mişcarea simultană a patru voci total independente. Efectul final al acestor procedee de dislocare a sistemului tonal şi armonic obişnuit au fost disonanţele armonice, opoziţia disonantă dintre tema melodică (cu tot cu partea cîntată) şi acompaniamentul armonic. Regăsim în tehnica muzicală a lui Matiuşin acelaşi principiu disociativ care funcţionează, ca notă specifică, şi în construcţia textului lingvistic. Ca şi Stravinski, în aceeaşi perioadă, Matiuşin se inspiră din cîntecul popular rusesc, care suprapune pe unitatea melodică o uşoară tuşă armonică disonantă, mai ales la nivelul vocilor. Efectul de ton a fost vizibil pentru numeroşii spectatori, dar şi pentru K. Malevici care a trebuit să facă scenografia la spectacol.

În general, principiul după care şi-a construit Malevici uluitoarea lui scenografie la *Victoria asupra soarelui* (consemnată laudativ atît de futurişti, cît şi de adversarii acestora în mărturiile pe care le-au lăsat în urma vizionării spectacolului) a fost acela al folosirii figurativului pentru a construi un spaţiu şi un timp scenic non-figurativ şi a-logic.

În primul rînd, realitatea scenei a fost pulverizată prin descompunerea suprafeţei ei în planuri geometrice pictate în culori contrastante de alb şi negru. Pătratul negru devine leitmotivul acestor suprafeţe construite de fapt din variaţiuni suprematiste de mici pătrate negre care

anunță suprematismul dinamic al lui Malevici. Pătratul negru, ca prezență de decor pur şi simplu, devenea un semn al eclipsei obiectului, aşa cum succesiunea suprematistă de pătrate negre pe suprafața scenei anula spațiul scenic propriu-zis. Prin procedeul insolitării, servit de fascicolele de lumină care, cînd şi cînd, cădeau asupra pătratelor, se punea expresiv în valoare inutilitatea principiilor plastice moştenite de la Renaştere. Efectul de perspectivă, de profunzime şi apropiere a planurilor scenei era anulat de jocul proiectoarelor care reducea obiectele la neant, dematerializînd atît „prezența" obiectelor, cît şi pe aceea a „personajelor". Astfel, lumina devenea principiu creator de formă, dar de formă abstractă. Aşa a şi fost ea receptată de spectatori, dacă e să dăm crezare mărturiei lui Benedikt Livşiț în *Arcaşul cu un ochi şi jumătate*: „A arătat (Malevici) de o manieră evidentă ce importanță are, în tratarea formei abstracte, logica interioară a operei de artă, înțeleasă ca şi compoziție a acesteia. (...) Unica realitate era forma abstractă, care absorbea în sine, fără rest, întreaga vanitate luciferică a lumii"[28].

Acelaşi efect îl produceau costumele confecționate, după schițele lui Malevici, din carton foarte gros şi din sfoară la fel de groasă. În forma lor dură, acestea reeditau pătratul negru care trebuia să sugereze, prin aceleaşi efecte a-logice, forța herculeană a „budetlenilor" în lupta lor cu Soarele, dar şi triumful energiei vitale din om în general.

Pentru Malevici, cele două spectacole cu *Victoria asupra soarelui* au fost un bun prilej de a-şi limpezi bazele teoretice şi de a verifica în practica sa creatoare noua direcție pe care o va lansa – suprematismul pictural, din 1913-1915[29], al cărui act de naştere este şi celebrul lui tablou pictat în acelaşi an 1913, *Pătratul negru*. Ulterior, Malevici va pune el însuşi în scenă *Victoria asupra soarelui* în 1920, la Vitebsk, în cadrul grupării UNOVIS pe care a înființat-o aici. Spectacolul însă nu va mai fi un spectacol muzical, ci doar unul de teatru. Un membru al grupării UNOVIS, L. Lisiţki, preia motivele din *Victoria asupra soarelui* şi, bazat pe principiile constructiviste ale lui A. Gan, în 1923, proiectează un spectacol diferit de cel al lui Malevici. De data aceasta, scena este mobilată cu obiecte ce țin strict de civilizația modernă, în timp ce suprematismul lui Malevici proiecta în neant toate obiectele, supunînd materialul unui efect non-figurativ.

În sfîrşit, *Prologul* lui Hlebnikov, scris pe baza tehnicii în care este construită ghicitoarea şi pilda, invită spectatorii să intre în „baraca mi-

nunilor“, anunțînd atmosfera de desacralizare a spectacolului care va urma, precum şi procedeele groteşti şi parodice de care va uza acesta, în consens cu spectacolul de bîlci.

Pe aceleaşi coordonate se structurează şi primul film al futuriştilor ruşi, *Cabaret 13*, din 1913, în care apar ca protagonişti N. Goncearova şi M. Larionov în scene obişnuite din viața lor. Filmul propunea o poetică a faptului mărunt, un alt aspect important al poeticii futurismului rus care va rodi în alte mişcări artistice la sfîrşitul deceniului trei şi începutul deceniului patru.

Se pot distinge în spectacolul ruşilor cu *Victoria asupra soarelui* motive comune cu arta futurismului italian, între care „soarele decrepit“ sau „noul Prometeu, pe jumătate om, pe jumătate aeroplan“, aşa cum apar ele în *Mafarka futuristul*, romanul lui Marinetti din 1910 sau în *Să ucidem clarul de lună*, manifest marinettian din 1910, dar modul de a trata aceste motive este original. În primul rînd, spectacolul rus cu *Victoria...* nu apelează la arta *music-hall*-ului, la teatrul-*variété*, cum se întîmplă la italieni, ci la tradițiile artei populare ruse (atît în textul *Prologului* şi al piesei, cît şi în concepția regizorală generală a spectacolului). Cel mai important lucru este însă că în 1913, atît în Rusia, cît şi în Italia conceptualismul plastic cubist este înlocuit de dinamismul plastic, pe care ruşii îl numesc suprematism. O diferență ar fi de făcut între „dinamismul plastic“ teoretizat de Boccioni şi practicat în tablouri ca: *Dinamismul fotbalistului*, *Dinamismul muşchilor* etc. şi suprematismul dinamic al lui Malevici: în timp ce italianul descompune la modul impresionist mişcarea, păstrînd figurativul, Malevici apelează la non-figurativ pentru a sugera dinamica pură a neantului.

Aceste diferențe, dar mai ales raportarea diferită la tradiție şi la „frumusețea mecanică“ a futurismului din cele două spații culturale vor fi sesizate de Vadim Şerşenevici în cartea sa din 1913, *Futurismul fără mască* (în care consacră un capitol întreg futurismului italian), şi vor fi exprimate, în stilul care-i este propriu, de F.T. Marinetti la vizita lui în Rusia de la începutul anului 1914.

Invitat de N. Kulbin, şeful mişcării futuriste italiene va ține conferințe şi dezbateri la Moscova şi la S.-Petersburg, va frecventa cabaretul „Brodiaciaia sobaka“ unde va avea prilejul să-i asculte conferențiind şi recitînd pe V. Maiakovski, D. Burliuk sau A. Krucionîh. La lecția lui

Marinetti din 1 febr. 1914 s-a iscat un scandal provocat de răspîndirea în sală a unei foi volante prin care B. Livşiţ şi V. Hlebnikov îi chemau la demnitate pe artiştii ruşi, cuceriţi de oratoria şi de „insolenţa“ italianului. La încercările unor oponenţi din sală care încercau să explice că se poate face artă futuristă şi altfel decît după reţeta pe care o recomandau numeroasele manifeste marinettiene deja traduse în limba rusă, conferenţiarul invitat le reproşează futuriştilor ruşi, îndeosebi mentorului lor necontestat V. Hlebnikov, tradiţionalismul viziunii lor. La întoarcerea sa în Italia, Marinetti nu va ezita chiar să decreteze că ruşii sînt „pseudo-futurişti“ şi că ei trăiesc nu în „futurum“ ci în „plusquamperfectum“.

După întîlnirea pe viu cu futurismul italian, din 1914, cubofuturiştii ruşi vor intra într-o nouă perioadă de limpezire a propriilor poziţii şi de sistematizare a argumentelor privitoare la identitatea mişcării căreia îi aparţin. Cam la o săptămînă de la incidentul iscat în sala de conferinţe, B. Livşiţ va prezenta referatul *Futurismul italian şi rus şi relaţia dintre ele*, iar A. Lurie va conferenţia pe tema *Muzica futurismului italian*. Sublinierile pe care le făceau ambii conferenţiari vizau non-canonicitatea futurismului rus, în contrast cu cel italian care era deja resimţit de mulţi dintre membrii lui ca un canon impus de şeful şcolii. În plus, se readucea în discuţie un aspect formulat anterior de V. Hlebnikov, anume că programul poetic al futurismului italian este aprioric, în timp ce principiile poeticii ruşilor sînt deduse din creaţia lor concretă. Dinspre artele plastice vine constatarea că relaţia ruşilor cu materialul – materia creaţiei – este cu totul alta decît aceea pe care o cunosc artiştii din Apus. Această constatare prilejuieşte enunţarea unei axiome conform căreia Apusul şi Răsăritul aparţin unor sisteme estetice complet diferite, pentru că futuriştii din Rusia, situaţi la interstiţiul celor două zone, nu pot să nu se deosebească de confraţii lor apuseni, deci şi italieni.

Astfel reintră în atenţia filozofiei, a esteticii şi artei ruse problema identităţii care implică o discuţie asupra esenţei Apusului şi Răsăritului. Acestor probleme li se consacră lucrările lui N. Berdiaev, Pavel Florenski sau S. Bulgakov. Problemele proiectivismului filozofic, perceptibile în transgresarea morţii, în apelul la instaurarea noosferei, în „arhitectura cosmică“ a gînditorului interferează perfect conştiinţa futuriştilor conform căreia ei aparţin unui stat al timpului. Lumea proiectivismului se relevă a fi lumea unei semantici relative, de unde şi interesul filozofilor

amintiți, ca și al artiștilor futuriști, pentru problematica limbii și a limbajelor, pentru relația dintre om și materie, dintre artist și materialul său.

Relativ la ultima chestiune, atît filozofii, cît și artiștii observă o diferență notabilă atunci cînd compară Occidentul cu Orientul. Concret, se remarcă o mult mai intimă relație a artistului rus cu materia decît în cazul artistului occidental, sursa acestei diferențe aflîndu-se în chiar componenta orientală a gîndirii și sensibilității rusului. Acestui aspect îi este consacrat manifestul de la începutul anului 1914 *Noi și Apusul*, semnat de scriitorul B. Livșiț, de muzicianul A. Lurie și de artistul plastic Gh. Iakulov.

Departe de a îmbrățișa tehnicismul ca soluție exclusivă pentru omul viitorului, futurismul rus preconizează cufundarea în natural și o mai profundă cunoaștere a timpului și spațiului. Războiul care tocmai începea nu făcea decît să dea sens acestor căutări, care, în nici un caz, nu se vor armoniza cu deviza marinettiană de glorificare a războiului ca igienă necesară a umanității și ca prilej de resuscitare a esenței eroice a omului. „Crime, morți, tortùri! Oare fără ele oamenii nu pot fi conduși?“[30] – se întreba V. Hlebnikov într-o notă din 1912, an în care căutarea legilor timpului și spațiului devine problema centrală a gîndirii și creației lui. Semnificative sînt în acest sens *Dialogul dintre două persoane*, precum și poemele *Cocorul*, *Șamanul și Venera*, *Hagi-Tarhan*, toate din 1912. În același an, V. Hlebnikov îi scria lui V. Ivanov: „Omul continental stă mai sus decît omul insular și vede mai multe. Iată de ce, pentru creșterea științei, se prevede un strat Asiatic, slab reprezentat acum“[31] – pentru ca mai tîrziu, după întîlnirea cu Marinetti, la 2 febr. 1914, să enunțe ca pe un principiu al artei noi lupta în plan estetic a „Răsăritului cu insolentul Apus“[32]. Instrumentele: resuscitarea artei icoanei (a miniaturii persane), a lubokului rus (și chinez), dar și a strigăturii și ghicitorii (tanka japoneză).

Percepția în arta futuristă a obiectului tridimensional într-un spațiu cvadridimensional înlesnește prezentarea acestuia ca și cum ar fi văzut din toate părțile concomitent, așa cum se prezintă el intuiției noastre. E un prilej de a valida integritatea ideală a fiecărui obiect în parte, ca și a întregului la care acest obiect participă, într-un efort de simbolizare care trimite la arta Orientului ca expresie a multiplului. Acest fapt explică recursul futurismului rus la mitologii, la ritualuri străvechi și la magii, ca și la semnificația semnului grafic și la funcția lui sintactică (în va-

rianta hieroglifă, literă, desen), toate acestea fiind menite a realiza o viziune a consubstanţialităţii ce-şi integrează deopotrivă păgînismul, dar şi simbolistica creştină într-un tot numit de Hlebnikov „Cartea unică".

Aşadar, acel „pluscvamperfectum" în care Marinetti îi vedea pe futuriştii ruşi nu era decît o strategie poetică de a exprima o viziune a „viului" care covîrşeşte la ruşi orice altă imagine fenomenală prin care viaţa şi timpul s-ar vrea exprimate – inclusiv maşinismul, războiul sau viteza. Perspectiva cosmică în care ruşii aşează aceste foarte vii şi acaparante aspecte ale vieţii în timp le atenuează acestora sensul de exponenţialitate chiar şi pentru perioada care şi le atribuia ca specifice.

Aşa se face că, în timp ce italienii glorifică războiul, energia vitală a soldatului, maşina cuceritoare de timp şi spaţiu, ruşii sînt preocupaţi de ceea ce Maiakovski, futuristul rus perceput ca cel mai aproape de imaginea futuristului european, numeşte „jizn", „jivio" („tot ce vieţuieşte", „viaţa"). „Iubesc nespus orişice fel de viaţă" – exclamă poetul în drama *Vladimir Maiakovski*, din 1913, pentru ca toată viaţa să asculte şi să încerce să transpună „limba fiarelor" („zverii iazîk" sau „iazîk zveriacii"). Această ascultare a limbii viului, vieţuitoarelor care îi caracterizează şi pe Hlebnikov, şi pe V. Kamenski, şi pe Elena Guro era un mod prin care futuriştii ruşi doreau să reumanizeze lumea supusă unui agresiv proces de dezumanizare la începutul secolului XX. Dar ceea ce deruta era că toţi autorii amintiţi nu gîndeau umanizarea după modelul umanismului, care deja îşi dăduse roadele lui în cultura europeană, ci printr-o apropiere franciscană a viului în întregul lui. În acest întreg imaginea omului nu este de conceput fără lumea animală şi vegetală cu care este înrudit. De aici şi insistenţa cu care natura este prezentă în opera futuriştilor ruşi, situaţia neimplicînd obligatoriu o interpretare romantică. Mai curînd ea ţine de un realism organic în care natura nu mai slujeşte drept cadru pentru apariţia omului sau pentru interpretarea lui, ci se dezvăluie parcă de la sine şi în sine, ca expresie a unei esenţe căreia îi aparţine şi omul. În acest sens pot fi citite articole, volume colective, proze şi poezii sau poeme de autor, cum ar fi: *Laptele iepelor*, 1914, *Gramote şi declaraţii ale futuriştilor ruşi*, *Parnasul nărăvaş*, *Prima revistă a futuriştilor ruşi*, 1914 sau *O picătură de dohot*, *150.000.000*, de V. Maiakovski, *Zeul secolului XX*, *Fiară+Număr*, 1915, *Ka* I, 1915, de V. Hlebnikov, *Tangou cu vacile*, 1914, *Gol printre cei îmbrăcaţi*, 1915, *Fete desculţe*, 1916, de V. Kamenski sau *Cămiluţele cerului*, 1914, de

Elena Guro. Împrejurarea explică şi ironia cu care Hlebnikov tratează tema războiului în poemul *Războiul în cursa de şoareci*, din 1916 sau cu care A. Krucionîh proiectează problematica războiului în *Războiul universului*.

În contextul amintit, V. Hlebnikov îşi intensifică studiile asupra timpului şi spaţiului, încercînd să găsească, prin calculul probabilităţilor, ecuaţia istoriei, formula individului ca identitate de sine şi esenţa numerică a limbii. În acest sens el va dezvolta ceea ce întrevăzuse în 1912-1913: „Ştiam că tot ce există este doar semne; şi m-am nevoit să înţeleg aceste numere, căci a simţi numărul înseamnă a traduce limbi care nu sînt deloc înrudite“, şi transpusese în splendida poezie *Numerele*: „Mă uit atent la voi, o, numere,/ Şi-mi pare că blănuri aveţi, de jivine,/ Şi staţi cu mîna sprijinită de stejarii smulşi./ Aidoma se văd prin trupul vostru unduirea de şarpe/ A Universului şi dansul libelulei./ Prin voi întrevăd secoli sclipind ca dinţii-n surîs./ Iată, deschisu-mi-s-au acuma profetice pleoape/ Ca să aflu ce este Eul cînd la unitate se-mparte“.

Căutarea numărului-fiară va deveni pentru Hlebnikov preocuparea predilectă a anilor cînd în Rusia se derulau evenimentele sîngeroase ale revoluţiei şi războiului civil. Această căutare îi va prilejui poetului şi teoreticianului afirmarea identităţii dintre număr şi cuvînt, dintre limbă şi lumină ca timp-măsură a lumii. Tot mai evident devine faptul că a căuta un nou limbaj înseamnă a transforma conştiinţa şi psihicul omului. Dar această transformare nu presupune cu necesitate exerciţiile voinţei şi agresiunea asupra lumii prin tehnică, ci accentuarea mecanismului inconştient al psihismului, interesul pentru tehnici diferite de transformări psihice, de la extazul mistic (şamanul) la nebunie. Într-un anumit fel, o dată cu aceasta, ca şi cu eludarea timpului istoric, futuriştii proiectează o variantă „naturală“ a noii culturi şi o „limbă a viitorului“, care, consideră A. Krucionîh în *Noile căi ale cuvîntului*, „păşeşte în avangarda evoluţiei psihice“.

În 1914, după incidentul petrecut la amintita conferinţă a lui Marinetti, futuriştii ruşi constată că se deosebesc nu numai de futuriştii italieni, dar şi între ei. Hlebnikov este primul care realizează această deosebire între sine şi ceilalţi şi, ca atare, se hotărăşte să se despartă de confraţi. În 1915, în *Picătura de dohot*, Maiakovski constată şi el că futurismul rus, ca grupare, practic nu mai există, dar consemnează izbînda totală a futurismului care „a cuprins în îmbrăţişarea sa puternică întrea-

ga Rusie“. Poetul avea dreptate să constate preeminenţa fenomenului nu doar ca fenomen literar, ci şi cultural, general, cu atît mai mult cu cît termenul „futurist“ devenise, pentru publicul larg, aplicabil aproape pentru toate direcţiile de avangardă.

Revoluţia rusă pare să fi mutat centrul artei futuriste dinspre capitale spre periferia imperiului, deşi în 1917, la Moscova, se deschide „Cafeneaua poeţilor“ unde V. Maiakovski, D. Burliuk şi V. Kamenski încă mai nădăjduiesc să resuscite spiritul cafenelei artiştilor din S.-Petersburg „Brodiaciaia sobaka“. Cafeneaua moscovită însă este închisă curînd. Aceiaşi futurişti scot în 1918 publicaţia „Ziarul futuriştilor“, dar şi acesta este interzis. În schimb, ziarul „Anarhia“ susţinut oficial, va prelua multe din declaraţiile şi creaţiile futuriste, încercînd să politizeze mişcarea artistică pe care o consideră „cîntecul anarhiei“. Problema care-i preocupă pe futuriştii rămaşi la Moscova este „cea de a treia revoluţie“ sau „revoluţia spiritului“, despre care vorbesc în 1918 şi A. Belîi (*Revoluţia şi cultura*) sau R.V. Ivanov-Razumnik. „Toţi poeţii se consideră nişte revoluţionari ai spiritului, orice revoluţie exterioară fiind pentru ei prea «meschină», prea «materială», pentru că ei văd «mai adînc», văd mai departe şi nu se mulţumesc cu mărunţişuri“[33] – declara *Manifestul federaţiei vagante a futuriştilor*, din 1918, semnat de V. Maiakovski, D. Burliuk şi V. Kamenski în „Gazeta futuristă“.

Cei trei semnatari nu făceau decît să readucă în memoria publicului un principiu esenţial al budetlenilor pentru care „răscoala“, „revoluţia“ şi „războiul“ erau întrupări ale forţei creatoare stihinice căreia ei îi atribuie un sens cosmogonic. Pe acest sens îşi construieşte Hlebnikov toate poemele privitoare la război şi revoluţie, dintre care amintim *O noapte în Galiţia*, 1914, *Prăbuşirea universului*, *O noapte în faţa Sovietelor*, 1921. În parte, acelaşi sens ne întîmpină în poemul *Război şi pace* sau în *Misteria-buff (Prezentarea eroică, epică şi satirică a timpului nostru)*, 1918, de V. Maiakovski.

Deşi considerată „meschină“ şi mult prea „materială“, revoluţia nu va întîrzia să-şi exercite puterea asupra celor trei semnatari ai *Manifestului* care doresc o revoluţie a spiritului. Ea se va folosi chiar de limbajul futuriştilor şi de radicalismul iniţial al acestora pentru a-i cuceri şi a-i converti la „mitul revoluţiei proletare“ şi apoi la „mitul omului nou“. În acest scop, toate direcţiile stîngiste din artă vor primi apelativul de „futuriste“, această voită confuzie urmărind să impună versiunea cea mai

politizată a artei de după revoluție, pînă la decretarea directă a Proletkultului (Cultura Proletară).

În fața acestei agresiuni, Maiakovski şi Kamenski încearcă să mai salveze ceva din spiritul vechii grupări futuriste şi, în 1919, inițiază gruparea „Arta Comunei". Dar în vara-iarna lui 1919, futurismul este atacat vehement, atît din direcția oficialităților sovietice, cît şi din direcția grupurilor şi grupulețelor care-şi revendică o orientare de stînga în artă, aşa că „Arta Comunei" se desființează. Propaganda revoluționară îşi va însuşi concepția unei arte creatoare de viață care trebuie să se întîlnească cu ideea unei „arte a străzii" sau „a mulțimilor" pe care budetlenii o avansau încă din 1913. Între altele, *Manifestul futuriştilor. De ce ne vopsim?*, semnat de M. Larionov şi I. Zdanevici, sintetiza această idee astfel: „Noi am legat arta de viață. După îndelunga izolare a maeştrilor, noi am chemat viața spre noi cu o voce puternică, iar viața a pătruns în artă; e timpul ca şi arta să intre în viață"[34]. Noua putere din Rusia va folosi „democratismul" intrinsec al celei mai cunoscute mişcări artistice de dinainte şi de după revoluție pentru a-i inculca sensul restrictiv „arta – creatoare a omului nou". Aceasta va fi problematica declarată a programului noii grupări „Lef" („Frontul stîng"), înființate în 1922 de V. Maiakovski, după încercarea de a organiza „Asociația moscovită a futuriştilor" („Maf") la care aderaseră B. Pasternak, V. Şklovski şi O. Brik. Noua grupare se autodeclara ca ținînd de „futurismul comunist" şi număra printre membrii ei pe: N. Aseev, O. Brik, V. Kamenski şi A. Krucionîh. Astfel, sub o titulatură care putea să convină frazeologiei comuniste, foştii futurişti încearcă să salveze ceva din spiritul de libertate care a guvernat cîndva mişcarea, adoptînd, totuşi, şi ceva din noua problematică proletară. Revista grupării „Lef. Revista frontului stîng al artei" (redactor şef V. Maiakovski), în numărul ei prim 1-4/1923, publică texte aparținînd reprezentanților futurismului, precum şi celor mai reprezentativi membri ai OPOIAZ-ului: N. Aseev, V. Kamenski, A. Krucionîh, B. Pasternak, V. Hlebnikov, G. Vinokur, D. Petrovski, B. Tomaşevski, B. Eichenbaum sau V. Şklovski. În 1925, revista şi gruparea „Lef" se desființează pentru ca să reapară, în 1927, sub titlul „Novîi Lef" şi cu publicația „Jurnal novogo fronta iskusstv" („Noul Lef. Revista noului front de stînga al artelor"), unde, printre semnatari, îi regăsim pe N. Aseev, B. Pasternak, B. Kuşner, A. Rodcen-

ko, V. Şklovski, dar unde descoperim şi nume noi, impuse de Proletkult – V. Perţov, N. Ciujak, P. Neznamov etc. În 1929, autorităţile hotărăsc că nu mai pot admite nici un fel de futurism, fie el şi „futurism comunist“, iar Maiakovski, declarat poet al revoluţiei, trebuie să se alăture „scriitorilor proletari“ şi grupării RAPP (în febr. 1930).

Între timp, futurismul pur şi simplu îşi continuă biografia în Caucaz şi în Orientul îndepărtat. Astfel, la Tiflis, unde s-au „refugiat“ A. Krucionîh, K. şi I. Zdanevici şi, un timp, V. Hlebnikov, în 1917 ia naştere gruparea „Sindicatul futuriştilor“ la care aderă V. Krucionîh, K. şi I. Zdanevici şi I. Waliszewski. Din această grupare se desprinde, în 1918, grupul „41“ care scoate volumele colective „Birtul fantastic“ („Fantasticeskii kabaciok“), 1918 şi „Birtul fantastic, 41“, 1919, volume ce reînvie tradiţia futuristă în arta cărţii ce cultivă o structură liberă şi neconvenţională şi conţine, alături de texte literare, şi lucrări de artă plastică. Au colaborat la aceste două volume nume cunoscute ale futurismului rus literar (A. Krucionîh, V. Hlebnikov) şi plastic (N. Goncearova).

A. Krucionîh se dovedeşte foarte activ în această perioadă caucaziană cînd publică numeroase lucrări teoretice şi literare futuriste. Între acestea: *Ouăle albastre*, 1917, *Klez snaba*, 1918, *Ra-va-ha*, 1918, *Malaholia în capot*, 1918, *Tricoul lăcuit*, 1919, sau colaborează cu Hlebnikov şi T. Vecerka la volumul *Lumea şi restul*, 1920. În Gruzia, Krucionîh teoretizează asupra „facturii cuvîntului“ („faktura slova“), transpunînd termenul *faktura* din artele plastice, unde fusese folosit anterior de D. Burliuk, în teoria limbajului transraţional. În 1921, la Baku, tot Krucionîh va reuni aceste consideraţii în *Manifestul limbajului transraţional*. Aceluiaşi domeniu îi circumscrie el şi o teorie nou elaborată, pe care o numeşte „sdvigologhia“ („translatologie“ sau „dislocatologie“), teorie pe care o aplică în ştiinţa versului. Reîntors la Moscova, în 1922, îşi va publica teoriile în volumele *Factura cuvîntului. Declaraţie*, 1923 şi *Sdvigologia versului rus*, 1922. Importante pentru afirmarea futurismului în Gruzia şi în Armenia sînt şi volumele lui I. Zdanevici publicate sub egida grupării „41“ *Zga‹iakabî›*, 1919 şi *lidantIU fAram*, 1923, cărora le putem adăuga cărţile de poezie futuristă ale lui Semion Kirsanov, *Ţinta*, 1926 şi *Experimente*, 1927.

După Revoluţie, la Harkov, Tiflis, Baku şi la graniţa cu Persia, într-un registru contabil, îşi scrie sau îşi definitivează Hlebnikov capodoperele

din ultimii ani ai vieţii lui: poemele *Poetul*, 1919, *Trei surori*, *Trîmbiţa lui Gul-mulla*, *Prăbuşirea universului*, 1921-1922, *Zanghezi*, 1922, sau prozele teoretice şi artistice *Temeiul nostru*, 1920, *Despre structura timpului*, *Tablele destinului*, 1921-1922. În textele teoretice amintite Hlebnikov sintetizează căutările lui anterioare (începînd cu anul 1904, primul text atestat) asupra naturii limbii şi a limbajului poetic, ca limbaj transraţional, cu privire la timp şi la spaţiu, precum şi la relaţia organică dintre ritmul biologic şi psihologic al omului şi ritmul cosmic. Toate aceste probleme se înscriu într-un proiectivism de natură utopică care vizează un „continent al timpului“ sau un „stat al timpului“ pentru care autorul imaginează o arhitectură, o cultură şi o instrucţie a omului, concepute prin calcul exact sau descoperite prin revelaţie. Aceste proiecţii care prevăd o arhitectură aeriană, căi de comunicare subacvative, călătorii, cu propria casă, în spaţiul interstelar, cărţile-ecrane şi vindecarea prin privire (ca să nu dăm decît cîteva exemple de inovaţii propuse de Hlebnikov în *Nava viitorului*, 1918, *Radioul viitorului* sau *Cuvînt despre număr şi inversul lui*, 1922) au părut fantastice pentru cel de al doilea deceniu al secolului XX dar n-au întîrziat să devină realitate în acelaşi secol, confirmînd vocaţia de avangardist a autorului lor.

În iunie 1922, bolnav, slăbit de foame şi de numeroasele boli prin care a trecut în călătoriile sale neîntrerupte, Hlebnikov moare undeva într-un sat de stepă lîngă Nijni-Novgorod. Futuriştii rămaşi în viaţă (Elena Guro murise în 1913, Vladimir Burliuk pierise în timpul războiului) fac din adunarea şi publicarea manuscriselor lui un gest de re-afirmare a mişcării la care au aderat în tinereţe şi pe care cel dispărut o ilustra cu strălucire (vezi, în acest sens, cele 30 de volume *Hlebnikov – inedit*, scoase de A. Krucionîh între 1928-1933, *Amintiri despre Maiakovski*, publicate în 1930, după sinuciderea poetului, ca şi antologii, ediţii bibliografice alcătuite de acelaşi scriitor şi, mai ales, *15 ani de futurism* din 1928). Cu aceeaşi semnificaţie se investeşte apariţia la Praga, în 1921, a cărţii lui R. Jakobson, *Poezia rusă actuală*, I, în întregime consacrată lui V. Hlebnikov, lucrare fundamentală pentru cunoaşterea poeticii futuriste. Împreună cu ediţia de *Opere* în cinci volume din 1928-1935, îngrijită de I. Tînianov şi N. Stepanov (ambii veniţi din mediul OPOIAZ-ului), cartea lui Jakobson iniţiază şi cunoaşterea futurismului rus în Occident, aşa cum o va face şi cartea futuristului B. Livşiţ despre futurism, *Arcaşul cu un ochi şi jumătate*, din 1933.

Prin plecarea din Rusia a lui David Burliuk, futurismul rus devine cunoscut în Extremul Orient, în Japonia şi în S.U.A. La sfîrşitul anului 1918, acesta porneşte în exil spre Extremul Orient prin Siberia. Pe traseu, la Vladivostok, D. Burliuk ţine conferinţe şi deschide expoziţii de artă futuristă. Tot acolo, împreună cu N. Aseev şi Tretiakov, scoate revista „Creaţia“ („Tvorcestvo“), 1920, unde, în nr. 2, publică articolul *Din laborator în stradă (evoluţia futurismului)*. În 1920 îl găsim deja în Japonia unde aderă la „Asociaţia artei futuriste“ din ţara gazdă, conferenţiază, cu diverse prilejuri, despre principiile şi realizările „budetlenilor“ ruşi şi organizează „Prima expoziţie a artei ruse în Japonia“. Cu acest prilej, expun tablouri şi-şi prezintă programul D. Burliuk, V. Kamenski, K. Malevici şi V. Tatlin. Împreună cu artistul japonez Kinoshita, D. Burliuk scrie *Ce este futurismul? Răspuns*, carte care apare după plecarea lui în America. Lucrarea va avea un impact deosebit asupra publicului japonez şi asupra vieţii literare din Japonia care, după anul 1920, se consideră sub influenţa futurismului rus şi italian.

Ajuns în America în 1923, Burliuk popularizează pe toate canalele mişcarea căreia i-a aparţinut şi al cărei membru se consideră încă, adoptînd, probabil cu o mare nostalgie, ţinuta vestimentară şi fizionomia pictată a anului de glorie 1913. Scrie, cu precădere, proză, dar este mai cunoscut ca pictor, calitate în care, după mărturia lui, a vîndut cam 16.000 de lucrări. Vizita lui Maiakovski în America din 1925 le prilejuieşte celor doi ocazia de a-şi demonstra (cu reţinerile de rigoare din partea lui Maiakovski care reprezenta acolo tînăra cultură sovietică), în spectacole şi conferinţe, talentul lor de poeţi-tribuni. Burliuk elaborează chiar două *Radio-manifeste* care se publică în 1926 şi, respectiv, 1927. Aceste manifeste nu conţin nimic nou sub raport teoretic faţă de manifestele anterioare ale futurismului rus, dar ele atestă, încă o dată, calitatea extraordinară a autorului lor de propagator al ideilor confraţilor pe care-i preţuieşte (Hlebnikov şi Krucionîh), pe care cîndva i-a impus şi i-a editat. Credincios acestei meniri, D. Burliuk publică, în 1930, cartea *Entelehism! 20 de ani de futurism*.

Noutatea este că, aflat în America, Burliuk începe şi el să vorbească despre un „futurism comunist“ şi că, împreună cu alţii, înfiinţează la New York gruparea „Amerikanskii Lef“ („Frontul de stînga american“), o replică la asociaţia înfiinţată de Maiakovski în Rusia.

După sinuciderea lui Maiakovski în 1930, devine evident că a dori să reînvii mişcarea futuristă şi spiritul ei e o întreprindere nu numai zadarnică, ci şi periculoasă. De acum futurismul va supravieţui doar ca manieră poetică în creaţia lui Krucionîh care, în 1944, scrie o capodoperă a stilului, *Isprăvile lui Gogol* (*Podvighi Gogolia*), cvintesenţă a tuturor procedeelor futuriste, punte de legătură între mişcarea de la începutul secolului XX şi mai tîrziul postmodernism.

La sfîrşitul deceniului al treilea, arta rusă este chemată insistent spre viaţă, dar nu spre viaţă în general, ci spre realitatea istorică în devenire care se cere „veridic" reflectată. Din „lumea artei", pe care o cereau miriskusnicii şi o forjau apoi curentele de avangardă, arta este somată, prin decrete şi teze, să treacă la un realism care, curînd, se va numi realism socialist. Va trebui să se supună acestui deziderat nu doar CUBOFUTURISMUL, ci şi cealaltă ramură a futurismului rus care şi-a spus EGOFUTURISM, iar în prima sa fază s-a mai numit şi FUTURISM UNIVERSAL.

În 1911, Igor Severianin şi Konstantin Olimpov înfiinţează „Asociaţia ego-futuristă" la care aderă Vasilisk Gnedov şi Ivan Ignatiev. Manifestul acestei asociaţii, apărut în acelaşi an, poartă titulatura pompoasă *Tablele Academiei ego-poeziei. Futurismul universal* semnat de K. Olimpov şi Igor Severianin. Importanţa acestui manifest constă în faptul că ego-futuriştii îşi declară în el legătura, care le-a influenţat poetica, cu lirica de extracţie decadentă şi teozofică a lui Konstantin Fofanov şi a Mirrei Lohviţkaia. Afirmarea egoismului ca esenţă a sinelui şi cale a dobîndirii „sufletului universal", precum şi avansarea intuiţiei ca temei al creaţiei sînt două puncte din programul ego-futuriştilor care întăresc impresia noastră că ego-futurismul nu este decît o variantă a simbolismului vulgarizat şi, prin Igor Severianin, erotizat la maximum. Un alt punct al declaraţiei privitor la „lărgirea graniţelor limbii", de fapt la un autentic experiment poetic, nu pare să intereseze în mod real gruparea care, în această primă perioadă, îl are ca mentor pe Igor Severianin, un poet dotat, dar departe de imaginea unui şef de grupare care să ofere confraţilor repere teoretice programatice. Deocamdată, grija ego-futuriştilor este să adopte ca emblemă a asociaţiei triunghiul: „mediator între «Egoul» nostru şi Veşnicie", cum citim în noua declaraţie *Theos. Triunghiul. Ego*, din 1912[35]. În acelaşi an, gruparea scoate revista „Peterburgskii glaşatai" („Crainicul Petersburgului"), unde se poate citi articolul teoretic *Futuriştii şi futurismul*, şi înfiinţează editura „EGO".

La această editură, K. Olimpov publică placheta cu titlul provocator futurist *Poezele aviatice* şi pregăteşte volumul *Ego* care, în afară de poeziile lui, va cuprinde şi poezii de Graal-Arelski. Volumul colectiv mai scoate în evidenţă o particularitate a ego-futurismului – dandismul, al cărui promotor neobosit este, îndeosebi, Igor Severianin.

În consens cu efervescenţa editorială a timpului, ego-futurismul va publica, numai în anul 1912, nouă volume colective şi de autor, dintre care se remarcă almanahurile *Lanţuri de sticlă* şi *Vulturi deasupra prăpăstiilor*. În ultimul dintre ele, Ivan Ignatiev, mintea cea mai înzestrată teoretic din rîndul ego-futuriştilor, publică articolul-bilanţ *Primul an al ego-futurismului*. În acest articol, după ce reafirmă principiile grupării din primul manifest, autorul avansează un deziderat care, de fapt, nu este doar al acestei grupări: „scopul oricărui ego-futurism este afirmarea de sine în viitor... iar temeiul ego-futurismului este intuiţia“. În spectacolele de poezie pe care le ţine cu un talent real de a crea atmosfera decadentă şi misterioasă a poeziei ego, Igor Severianin accentuează dominanta manieristă a acestei poezii care, neşocînd gustul public precum poezia cubofuturistă, se bucură de un succes imens, chiar dacă nemeritat, în epocă.

Considerînd că „s-a afirmat“ ca Ego, la sfîrşitul anului 1912, mentorul se desprinde de gruparea pe care a întemeiat-o şi începe, pe cont propriu, o carieră strălucită ce are ca punct de plecare volumul din 1913 *Cupa spumegîndă*, unanim apreciat la apariţie, cum era şi firesc, mai ales în mediul simbolist.

Cea de a doua perioadă a ego-futurismului debutează în 1913 sub semnul imperativului de a realiza în practica poetică un punct important din manifestul anului 1911 – lărgirea graniţelor limbii. Această problemă va sta în centrul atenţiei lui Ivan Ignatiev, cel care, practic, va deveni şeful grupării pe care începe s-o apropie de budetlenii cubofuturişti. Astfel, în 1913, acesta publică două lucrări teoretice în care încearcă să identifice o stilistică poetică specifică futurismului: *Un ego-futurist despre futurişti* şi *Ego-futurismul*. În acelaşi an, Ignatiev modifică titulatura grupării în *Asociaţia intuitivistă a ego-futuriştilor*, precizînd că, în noua lui formulă, ego-futurismul îşi propune experimente în planul limbajului poetic mai îndrăzneţe decît cele profesate de Severianin şi mai apropiate de creaţia de cuvinte a lui Hlebnikov. Almanahul *Darurile lui Adonis*, din 1913, cuprinde şi un program în acest sens, reluat în plan

teoretic şi practic de cel mai semnificativ volum colectiv al grupării *Zasahare Krî*. În acest volum vom identifica încercarea de a crea o poezie ideologică (Şirokov) şi de a crea după legile dicteului automat (Ignatiev), tentativa de a profesa şi teoretiza un estetism manierist (V. Şerşenevici), de a iniția un exercițiu neologic pe baza limbajului folcloric (Vasilisk Gnedov) sau de a împinge la limite nietzscheanismul (Gnedov, care va publica sub semnul acestei dominante şi volumul de poezii de autor *Moarte artei*). Prefața la volumul lui Gnedov, semnată de Ivan Ignatiev, va afirma, în spiritul acestui ultranietzscheanism, un limbaj întemeietor, mental, dincolo de cuvînt şi de sensurile acestuia: „Cînd omul va deveni o unitate între «eu» şi «Ego», nu va mai fi nevoie de cuvînt, căci se va întoarce raiul pierdut în care omul vorbea direct cu Dumnezeu". Iată reeditată formula limbajului transrațional (zaum') hlebnikovian, formulă reluată de Ignatiev în articolul *Ego-futurismul*, din almanahul *Țeste larg căscate*, precum şi în cartea sa, *Eşafodul. Ego-futurii*, amîndouă din 1913. În ultima, Ivan Ignatiev distingea cîteva atribute ale grupării pe care o conducea, între care: actualitatea acesteia, venind din abordarea temei oraşului modern (e drept, cu mai multă insistență decît o făceau cubofuturiştii, dar cu accent deosebit pe aspectele mondene ale vieții citadine), cultivarea unui individualism exacerbat, experimentul poetic constînd din practicarea unei scrieri automate, în creația de cuvinte (fără îndrăzneala unui Hlebnikov sau Krucionîh) sau în construirea textului pe baza unor şiruri alogice de cuvinte. Odată cu sinuciderea lui Ignatiev în ianuarie 1914, ego-futurismul ca grupare nu mai există, membrii ei putînd fi regăsiți în alte grupări şi grupulețe care apar fără încetare în peisajul artistic al acestor ani psihofuturismul prelînd, evident, principiile lui de bază. La cîteva dintre aceste grupări ne vom referi mai jos, nu fără a aminti cîte ceva din biografia artistică a lui Igor Severianin care, chiar dacă desprins de grupare, continuă să se considere ego-futurist.

Volumul lui Severianin, *Cupa spumegîndă*, din 1913, poate fi considerat cea mai de seamă realizare a ego-futurismului în planul creației. Cartea a cunoscut zece ediții într-un an şi ceva. La începutul anului 1915, autorului ei, devenit foarte cunoscut, îi apare primul volum din seria de *Opere* în şase volume, sub titlul *Poeze*. Poezia-poeza lui Severianin, îmbinînd exotismul cu tablouri din viața mondenă şi cu motive ale modernității (automobilul, avionul-aeroplanul), cucereşte publicul cititor prin muzicalitatea ei, dar şi printr-un exces imagistic ce se pliază con-

venabil pe gustul receptorului nepretenţios. În acest sens, reprezentative sînt volumele *Lira de aur*, din 1914 şi *Ananas în şampanie*, din 1915.

La începutul anului 1914 Severianin întreprinde un turneu în Crimeea, unde îi întîlneşte pe ceilalţi itineranţi ai poeziei futuriste, V. Maiakovski şi D. Burliuk, cu care semnează manifestele din almanahurile *Laptele iepelor* şi *Parnasul nărăvaş*. După cîteva spectacole de poezie ţinute împreună, ego- şi cubofuturiştii se despart din nou, erotismul şi vulgaritatea lui Severianin nefiind pe gustul cubofuturiştilor care au evitat mereu prostul gust.

În 1918, Severianin se refugiază în Estonia, unde este deja foarte cunoscut şi unde publică douăsprezece volume. De aici, din Estonia, el pleacă în turnee cu spectacole de poezie, oprindu-se în capitale şi în cele mai importante oraşe ale Europei, între care, după cum o atestă corespondenţa lui, la Bucureşti şi la Iaşi. Cînd Puterea Sovietică se instalează şi în Estonia, Severianin pleacă la Berlin, unde îi apar din nou foarte multe cărţi, între care *Mirrelia*, 1922 (Berlin). Cartea cea mai importantă din perioada exilului pare să fie *Roze clasice*, apărută în 1931 la Belgrad. Tradus încă din timpul vieţii în limbi de circulaţie, cunoscut prin turneele sale, Severianin va deveni, alături de Maiakovski (cultivat cu frenezie după ce, prin 1934, Stalin i-a apreciat poezia într-un cadru oficial), cel mai cunoscut poet futurist rus în Occident, considerat mult timp emblematic pentru specificul acestei mişcări de avangardă în Rusia. Împrejurarea a distorsionat în mod esenţial imaginea reală a acestei mişcări pînă în deceniul al şaselea, cînd V. Hlebnikov şi A. Krucionîh intră şi ei decisiv în circuitul valorilor universale.

În spaţiul programatic al futurismului se mai înscriu două grupări care s-au considerat şi ele futuriste. Este vorba de „Mezonin poezii“ („Mezaninul poeziei“) şi de „Centrifuga“. Prima grupare, cu sediul la Moscova, s-a manifestat ca grupare de-sine-stătătoare concomitent cu ego-futurismul, a cărui titulatură a folosit-o cu intermitenţă. Gruparea a fost înfiinţată în 1913 de Vadim Şerşenevici şi Leonid Zak, ultimul cunoscut sub pseudonimul Hrisant. Cei doi au scos trei almanahuri, primul sub titlul *Vernisaj*. În acest prim almanah, din 1913, publică poezie şi proză Riurik Ivnev, Pavel Şirokov şi viitorul prozator Boris Lavreniov. Articolul program semnat de Hrisant, *O mănuşă aruncată cubofuturiştilor*, este o provocare la adresa cubofuturiştilor de la „Hylea“ care sînt amendaţi pentru teoria „cuvîntului în sine“. Figura centrală a

grupării „Mezaninul poeziei“ este Vadim Şerşenevici, prozator, dramaturg, critic, traducător, poet de valoare medie, dar un redutabil polemist şi, mai ales, un ego-futurist posedînd o impresionantă cultură poetică. Între 1913-1916, acesta devine unul dintre cei mai activi ego-futurişti care cultivă urbanismul şi neologismul şi care abordează şi o tehnică rafinată a versificaţiei. Importantă pentru activitatea lui literară, dar şi pentru futurismul rus în general, este cartea lui Şerşevici *Futurismul fără mască*, din 1913, cu subtitlul *Introducţie compilativă*. Aici sînt puse în evidenţă atribute definitorii ale futurismului, între care: creaţia verbală şi apelul la limbajul colocvial, punerea formei mai presus de conţinut, cultivarea versului „ritmic“, adică ne-metric. Cît priveşte ego-futurismul, acestuia i se recunoaşte meritul resuscitării „bunului gust“ (în contrast cu „palma dată gustului public“ de către cubo-futurişti), orientarea spre Apus, dezavuarea exceselor de orice fel.

Gruparea „Mezaninul poeziei“ a durat doar jumătate de an, interval în care, la editura înfiinţată de ea sub acelaşi titlu, apar cîteva cărţi ale membrilor ei: *Carmina* şi *Flacoane extravagante*, de Vadim Şerşenevici, *Arde flacăra* şi *Autodafe*, de Riurik Ivnev, *Cu inima în mănuşă*, de K. Bolşakov. În acelaşi foarte scurt interval de timp, mai apar almanahurile *Ospăţ pe timp de ciumă* şi *Crematoriu pentru sănătoasa judecată*. Următorul almanah care trebuia să se numească *Futurnaliile din ianuarie* n-a mai apărut, căci, la sfîrşitul anului 1913, membrii grupării s-au risipit, unii aderînd la alte grupări sau direcţii, în timp ce alţii au renunţat complet la literatură.

La sfîrşitul anului 1913, tot la Moscova, apare o nouă grupare, cu veleităţi de elitism, care-şi spune „Centrifuga“. Deşi între „programul“ acestei grupări şi ceea ce-şi propuneau ego-futurişti şi futurişti de la „Hylea“ nu există diferenţe notabile, gruparea supravieţuieşte patru ani, răstimp în care scoate cărţi colective, publică volume de autor şi-i debutează pe cîţiva dintre membrii ei, între care pe Boris Pasternak cu primul său volum de poezii din 1914, *Geamănul din nori*. Majoritatea membrilor grupării au urmat cursurile lui Andrei Belîi de teorie a versificaţiei, fiind ei înşişi interesaţi de tehnica poetică şi, mai ales, de „lirism“ sau „liricitate“ ca element specific poeziei, dar şi ca sursă principală a creaţiei. Aceste probleme vor fi expuse în articolul lui Simeon Bobrov din 1913 *Despre tema poetică*. În *Prefaţa* aceluiaşi Bobrov la

volumul de poezii *Flautul nocturn*, din 1914, semnat de N. Aseev, vom mai identifica un deziderat al centrifugiştilor, acela de a se dedica liricii pure, prin înţelegerea sensului şi importanţei studierii interne a modelelor mişcărilor lirice în poem, ca şi prin dezvoltarea unui „metaforism esenţial, major“[36]. Deşi centrifugiştii nu-şi spuneau futurişti, critica i-a inclus în mişcarea futuristă, chiar dacă prin cultivarea unei metaforicităţi hipertrofiate, aceştia s-ar înscrie mai curînd în expresionism.

Ca o ramură hyleană a „Centrifugii“, în 1915, apare gruparea „Liren’“ ce reuneşte trăsături specifice cubofuturismului (îndeosebi lui Hlebnikov, care şi publică sub egida acestei grupări) şi simbolismului. În 1915, legătura cu simbolismul este mai evidentă, începînd însă cu anul 1916, gruparea se orientează tot mai mult spre Hlebnikov prin atenţia pe care o acordă cuvîntului ca atare şi prin primitivismul pe care îl cultivă, atît la nivel tematic, cît şi la nivel tehnic. Membrii cei mai activi ai grupării „Liren’“ sînt Nikolai Aseev şi Grigori Petnikov care, împreună cu Hlebnikov, în 1916, semnează manifestul *Trîmbiţa marţienilor*. În 1915, îl regăsim chiar şi pe Pasternak în rîndurile membrilor acestei grupări. Împreună cu Aseev, acesta scoate, în 1915, cartea *Letorei* (cu un titlu neologic, testînd relaţia acesteia cu logotehnia hlebnikoviană). În acest volum, *Letorei*, G. Petnikov publică cincisprezece poezii, cu atît mai interesante cu cît, abordînd tematica naturii nu atît de agreată de futurişti, recurge la un arsenal poetic specific acestora: amestecul de neologisme şi arhaisme, fantezii grafice, versuri ritmice. Totul pus sub semnul „filozofiei naturii“ de sorginte novalisiană (în 1913-1914, Petnikov l-a tradus pe Novalis).

În sfîrşit, ar mai fi de amintit dintre centrifugişti Boris Kuşner, autor de poezie, dar şi de proză futuristă, pe care o publică în 1917 (*Omul cel mai tare de pe stradă*) şi 1919 (*Mitingul palatelor*), editor cunoscut în epocă, dar şi mai tîrziu, pentru constanţa cu care a publicat critica formală.

Cum se poate vedea, futurismul rus este un fenomen extrem de complex, contradictoriu şi comportînd mai multe faţete, încît a-l reduce doar la o personalitate sau la un singur aspect al lui înseamnă a priva această mişcare de adevărata ei semnificaţie în istoria artei. Faptul că faţetele futurismului rus iau naştere, cum s-a văzut, din intersectarea cu unul sau altul dintre curentele artistice care au contat în devenirea artei nu face decît să ateste că mişcarea futuristă a avut o putere de absorbţie

uriaşă şi că de acelaşi calibru este capacitatea ei de a supune enormul material absorbit unor transformări care n-au făcut decît să readucă în modernitate, sub un chip nou, tiparele veşnice ale marii creaţii.

Dacă relaţia futurismului rus cu tradiţia este atît de fericită, nu mai puţin va şti acesta să devină exponenţial pentru toate îndrăznelile pe care le-a experimentat avangarda. În acest sens, cred că are dreptate Marinetti să constate, în 1925, că toate mişcările de avangardă sînt în esenţă futuriste, argumentînd că futurismul a exprimat esenţa artei de avangardă. Mulţi mari artişti europeni au împărtăşit acest punct de vedere marinettian, deşi unii dintre ei n-au aderat la mişcare. Între aceştia, E. Pound care are în vedere întreaga literatură europeană de la începutul secolului XX şi P. Mondrian, atunci cînd vorbeşte de artele plastice. Ca să înţelegem că afirmaţia de mai sus vizează toate domeniile artei, amintim că baletele ruse, care sintetizau arta cuvîntului, arta scenei, artele plastice şi artele muzicale, în 1917, erau calificate drept „cubiste şi futuriste".

Futuriştii au adus în artă bucuria, spontaneitatea şi lirismul – remarcă pe bună dreptate J. Maritain în monografia lui, *Severini*[37]. „Bucuria şi spontaneitatea" sînt semnul sub care futuriştii au transformat percepţia obiectului, instrumentele, opera şi receptarea acesteia, ei fiind artiştii care vor pregăti un nou tip de receptor şi, în final, o nouă ştiinţă poetică. În ceea ce priveşte spaţiul rus, rolul futurismului în construirea literaturii secolului XX nu este contestat de nimeni. Poate cel mai mare cîştig al literaturii ulterioare a fost impunerea de către futurism a ideii că poezia este o activitate a spiritului şi nu doar un mod de exprimare. Acestei constatări i se pot circumscrie şi proza şi teatrul secolului XX, dar nu şi noul realism pe care, după al doilea război mondial, îl cer mai mult ideologiile decît arta.

Deşi par tributari unui formalism radical, deşi cultivă cuvîntul ca atare (sau cuvîntul în libertate) şi aglomerarea de cuvinte după regula unei libertăţi supreme în sintaxa textului, futuriştii nu vor ajunge, decît în cazuri izolate, la automatism verbal şi psihic sau la dicteul automat. Arta lor are nevoie de libertate pentru a fi „totală" – sinteză a tuturor artelor, şi planetară – pentru a se face expresia atotputerniciei cuvîntului ca început şi sfîrşit al universului. Elocvente pentru această înţelegere a artei şi cuvîntului sînt *Tezele* futuriste din 1917 în care citim:

„(...) 10. Noi sîntem timpul măsurii. Sîntem grinzile timpului. Zîmbetul roşu al veacurilor.
11. Despre globula sîngelui. Genealogia ei. Despre cunoscuţii ei. Prietenii ei.
12. Despre geniu. Raza lumii. Lumea ca vers."

Se afirmă aici un timp sincretic al lumii şi al creaţiei ca timp al invenţiei, şi, împreună cu toate acestea, se conturează Chipul Poetului (Geniului) care ni se propune într-o formulă depersonalizată, de certă sorginte orfică, precum într-o poezie de Hlebnikov:

„Eu, singuraticul medic
În casa de nebuni
Cîntam cîntecul meu tămăduitor
.....
Pomeneam de stele
Şi eram boarea de aur a existenţei."

Depersonalizarea imaginii poetului în futurism se petrece pînă în punctul în care eul se dezvăluie ca natură, ca stare epică pură. „Dezvăluirea" aceasta se realizează prin metafore şi comparaţii „absurde", prin divizarea imaginii eului într-o multitudine de subimagini care se dezvoltă în direcţii diferite, fiecare subimagine dobîndind independenţă ca voce şi ca distanţă în raport cu „obiectul" liric. De aici dinamica extraordinară a unor poezii futuriste, ca *Eu şi Rusia*, *Poetul* sau a unor poeme orientale, ca *Stejarul Persiei*, *Cîntec iranian*, semnate de Velimir Hlebnikov, dar şi dificultatea de a le citi în direcţiile pe care le sugerează mişcarea subimaginilor eului de care am vorbit. Fenomenul poate fi reperat şi în poezia lui A. Krucionîh sau V. Maiakovski. Amintim în acest sens *Jucătorul*, *Poemul jocului*, *Un vis cu Filonov* sau *Autoportret*, de A. Krucionîh şi *Ascultaţi!*, *O bună relaţie cu caii* sau *Norul cu pantaloni*, de V. Maiakovski. Depersonalizarea eului liric se realizează, la autorii amintiţi, şi prin originala folosire a pronumelui personal „eu" pentru alte persoane sau pentru a da glas elementelor naturii. Se construieşte astfel un timp-spaţiu lirico-epic sau liric mitic, circular, în care natura este personalizată iar persoanei i se relevă esenţa ei de „natură". În acest timp, pare a se manifesta de la sine plastica gîndită şi plastica gînditoare a existenţei, în general a vieţii, sugerîndu-ni-se prezenţa unui lanţ unic de transformări ale raţiunii universale. Lanţul respectiv alătură

ca identice date geografice, informaţii despre versificaţie, secvenţe din cărţile sfinte sau din creaţia Răsăritului şi Apusului, propoziţii despre sine, despre plante, animale, pietre, idei, hieroglife, cifre, desene etc. Sincretismul culturilor, raselor, limbilor şi al vremurilor exprimă, în cazul futuriştilor, o viziune pancronică asupra istoriei, conform căreia tot ceea ce a fost, este şi va fi acţionează în timp într-o concomitenţă care neagă timpul istoric însuşi, afirmînd timpul originilor, al începutului-sfîrşitului. Această semnificaţie pe care o capătă timpul la futurişti este evidentă chiar şi la Maiakovski, a cărui glorie s-a construit pe supralicitarea ideii că el este un poet al actualităţii imediate, aşa cum se prezenta ea în Rusia, mai ales postrevoluţionară.

Akmeismul

Fără a adopta poza, la început, vehement iconoclastă a futuriştilor, ba chiar cultivînd un ton „domesticit“, reprezentanţii altei mişcări de avangardă, care-şi spun akmeişti, vor invoca, totuşi, şi ei dreptul de a fi „sălbatici“, de a-şi etala sufletul de fiară şi de a se situa într-un adamism sui-generis. „Ca adamişti, sîntem puţin şi fiare sălbatice sau, în orice caz, nu schimbăm pe neurastenie acel ceva din noi ce ţine de sălbăticie“ – ne previne articolul *Moştenirea simbolistă şi akmeiştii*, redactat de mentorul akmeismului N. Gumiliov, în 1913.

Dezavuînd huliganismul şi radicalismul manifestărilor publice ale futuriştilor, dar, mai ales, dorind să se desprindă de simbolism în mediul căruia s-a format, un grup de tineri poeţi se organizează, în 1911, la S.-Petersburg, într-o grupare pe care au numit-o „Atelierul poeţilor“. Între aceştia, N. Gumiliov şi Serghei Gorodeţki, ca iniţiatori ai grupării, apoi, Anna Ahmatova, V. Narbut, M. Zenkevici, M. Kuzmin, M. Lozinski. Legătura acestei grupări cu simbolismul este atestată de faptul că la prima şedinţă a grupării din oct. 1911, a citit poezie şi simbolistul A. Blok, alături de ucenicii săi N. Gumiliov şi S. Gorodeţki. Gruparea numără cam douăzeci şi şase de membri, în majoritate poeţi, care doresc să scrie o „poezie nouă“.

Şedinţele frecvente pe care le ţine „Atelierul“ la S.-Petersburg conturează, încă din 1911, ideea de „poezie nouă“ a membrilor grupării, ca replică dată atît simbolismului, cît şi futurismului ce cîştiga teren tot

mai evident în atenţia mediilor literare şi a publicului cititor. Cercul a făcut publică această concepţie proprie la o şedinţă a redacţiei revistei simboliste „Apollon“ din 18 febr. 1912, unde s-a discutat despre simbolism şi esenţa acestuia, în conferinţele lui A. Belîi şi V.V. Ivanov, cei mai avizaţi teoreticieni ai fenomenului simbolist. În replică, N. Gumiliov şi S. Gorodeţki au declarat separarea lor de simbolism şi înfiinţarea unei noi şcoli literare pe care o numesc „Akmeism“. În acest moment aderă la grupare şi Osip Mandelştam care va deveni unul din cei mai importanţi poeţi şi teoreticieni ai mişcării. Iarna lui 1912 şi primăvara lui 1913 se remarcă printr-o vie activitate a akmeismului care-şi publică două manifeste în ian. 1913 în revista „Apollon“ şi care încearcă să cucerească teren frecventînd cafeneaua literară „Brodiaciaia sobaka“, aproape confiscată de futurişti. Importante pentru ieşirea în public a noii şcoli sînt scoaterea unei reviste proprii, „Hyperboreu“ (în oct. 1912, nr. 1) şi prezentarea la cafeneaua amintită de către Gorodeţki a conferinţei *Simbolismul şi akmeismul* (la 19 dec. 1912). Conferinţa respectivă a stîrnit proteste nu numai în rîndul simboliştilor, dar şi între confraţi care, cu acest prilej, au putut constata ce diferenţe există între cei doi întemeietori ai noii grupări: N. Gumiliov şi S. Gorodeţki, ultimul extrem de îndatorat poeziei decadente şi ego-futurismului în varianta lui de anarhism mistic. Acest lucru explică efemeritatea revistei akmeiste „Hyperboreu“ care va mai scoate un număr dublu (9 şi 10 dec. 1912), pentru ca imediat să-şi înceteze apariţia. Se impunea cu evidenţă ca „noua şcoală“ să-şi limpezească poziţia teoretică, un prim pas spre această limpezire constituind-o publicarea concomitentă a două articole program: *Moştenirea simbolistă şi akmeiştii*, de N. Gumiliov şi *Direcţii în poezia rusă actuală*, de S. Gorodeţki. Chemîndu-şi confraţii la descoperirea de noi lumi şi la asumarea rolului de „conchistadori“, N. Gumiliov avansează imperativul întoarcerii spre viaţa vie, ca lume „adamică“, nedescifrată încă de ochiul omului. La rîndul său, S. Gorodeţki încearcă o definiţie a grupării printr-un şir de negaţii care spun ce nu este akmeismul sub raportul relaţiei lui cu timpul: „Noii poeţi nu sînt parnasieni pentru că ei nu iubesc eternitatea pentru ea însăşi. Ei nu sînt nici impresionişti pentru că nu fac din oricare clipă un scop al artei. Noii poeţi nu sînt simbolişti pentru că ei nu caută licărul veşniciei în fiece clipă. Ei sînt akmeişti pentru că se opresc la clipa cu adevărat eternă“.

În anul 1913 ar fi trebuit să apară în numărul 1 al revistei „Apollon“ şi articolul lui O. Mandelştam, *Dimineaţa akmeismului*, dar acesta va rămîne în redacţie nepublicat pînă ce, în 1918, autorul lui va găsi prilejul de a-l tipări. Spre deosebire de articolele lui Gumiliov şi Gorodeţki, foarte vehemente în respingerea simbolismului şi a altor curente din acel timp şi insistente în a-şi proclama noutatea, articolul lui Osip Mandelştam oferea, mult mai clar şi mai fără patimă, platforma teoretică a grupării. De-ar fi apărut, cum era firesc, odată cu manifestele confraţilor săi akmeişti, akmeismul n-ar mai fi nedumerit şi chiar indignat atîtea minţi şi sensibilităţi avizate, între care A. Blok care, văzînd că noua mişcare nu avea un program clar care s-o delimiteze de simbolism, nota în *Jurnal* la data de 17 dec. 1912: „Trebuie să întreprindem ceva împotriva akmeismului, care se obrăzniceşte, dar şi împotriva adamismului“. Însă, la începutul războiului, akmeismul deja nu mai funcţionează ca grupare.

După război, în 1916, akmeismul încearcă să revină în viaţa literară. cu tot cu revista sa „Hyperboreu“, După o perioadă destul de scurtă de timp în care „Cel de al doilea Atelier“ îşi reia întrunirile, devine clar că acesta nu mai poate funcţiona ca mişcare, deşi spiritul akmeismului a supravieţuit intact pînă în 1935-36, cînd Osip Mandelştam va mai oferi o definiţie a grupării la care a aderat în tinereţe: „Akmeismul este dorul de cultura universală“.

În sfîrşit, în 1921, înainte de a fi asasinat, N. Gumiliov reînfiinţează „Atelierul“, căruia îi spune „Al treilea Atelier al poeţilor“, şi publică almanahul acestuia, „Dragonul“. Momentul prilejuieşte o nouă intervenţie a lui A. Blok cu articolul *Fără de zeu, fără de har*, scris în 1921, dar publicat după moartea autorului lui, în 1925, cu subtitlul *Atelierul akmeiştilor*. În acest articol, A. Blok pune în ghilimele atributul „nou“ cu referire la akmeism, amendînd încă o dată pretenţia de „avangardism“ a mişcării pe care o crede prea îndatorată simbolismului pentru a pretinde că există.

Adevărul se află însă undeva la mijloc. Pe de o parte, dintre toate mişcările care se vor noi, akmeismul pare cel mai puţin desprins de tradiţie şi, mai ales, de simbolism în sînul căruia s-a format şi de unde pleca şi eseul lui M. Kuzmin, *Despre claritatea frumoasă*, din 1910, care deschidea drum „schismei“ între simbolişti şi învăţăceii lor. Dar, dacă ne amintim bine, aceeaşi relaţie cu tradiţia o reproşa Marinetti şi futurismului la vizita lui în Rusia. Ori futurismului tocmai lipsa de noutate

nu i se poate reproşa. Cu o poziţie nouă în literatură vine şi akmeismul, numai că aceasta este mai puţin epatantă decît aceea a futurismului, ţinînd, poate, mai mult de nuanţe.

Asupra acestor nuanţe se opreşte Osip Mandelştam în articolul său *Dimineaţa akmeismului*, scris nu numai cu un talent eseistic remarcabil, dar şi cu o adîncă ştiinţă a problemelor de poetică, filologie, istorie, culturologie şi estetică. Problemei poeziei i-a consacrat el şi o întreagă carte, apărută în 1928 sub titlul *Despre poezie*. La această dată, membrii marcanţi ai mişcării N. Gumiliov, Anna Ahmatova şi O. Mandelştam publicaseră cărţi importante de poezie pe baza cărora poetica şi critica literară rusă putuse descifra noutatea mişcării care şi-a spus akmeism. Astfel, în deceniile doi şi trei ale secolului XX tipăresc studii fundamentale privind poezia lui O. Mandelştam sau a Annei Ahmatova poeticieni prestigioşi aparţinînd „şcolii formale“, ca: V.V. Vinogradov, B. Eichenbaum, V. Jirmunski, I. Tînianov, precum şi elevi ai acestora, între care cunoscuta poeticiană Lidia Ginsburg[38]. În acest proces de limpezire a apelor, N. Gumiliov a fost defavorizat, poate şi pentru că numele poetului, executat în beciurile poliţiei politice în 1921, a fost mult timp interzis şi, în parte, din cauză că, declarîndu-se mentorul akmeismului, el a fost ţinta predilectă a marelui poet A. Blok. Oricum, din disputele deceniilor doi şi trei, reiese clar că specificitatea akmeismului se cere definită prin raportare la simbolism şi tradiţie, pe de o parte, pe de altă parte, la celelalte direcţii din literatura rusă de la începutul secolului XX.

Delimitîndu-se de simbolism, akmeiştii constată că, în timp ce acesta prezintă nu frumosul, ci o impresie despre frumos, textualizată sub semnul estetismului, gruparea lor propune o viziune exactă asupra obiectului şi o artă care valorifică acest obiect şi existenţa acestuia în materialitatea lui şi în istorie. Aşadar, akmeismul debutează, programatic, sub semnul vieţii, înlocuind inefabilul şi vagul simbolist printr-o viziune „obiectivă“. În această privinţă, akmeiştii se întîlneau cu futuriştii cu care se mai aseamănă în practicarea poeziei ca artă, iar nu ca revelaţie mistică. „Arta este soliditate“ – susţine Gorodeţki în articolul semnalat, dublat de O. Mandelştam care va spune, mai adecvat, „arta este construcţie“ şi „arhitectură“. Regimul artistului într-o astfel de artă este şi el altul: artistul nu mai este un teurg care îmblînzeşte haosul, el se mulţumeşte să arate şi să descrie obiectul, ascunzînd în operă propria sensibilitate şi întinzînd deasupra haosului o plasă de sensuri teleologice.

Prin O. Mandelştam, akmeismul postulează că materia-obiectul impune propria sa formă formei artistice, pentru că materia are ea însăşi o vocaţie formală. Această vocaţie formală a materiei nu ţine însă de un determinism orb. Profund modificată de tradiţia culturală, materia este mereu purtătoarea unui sens axiologic. De aceea forma artistică este înţeleasă de akmeişti ca joc al metamorfozelor care se instituie constant între libertate şi necesitate, aşa cum ne-o spun eseurile lui Mandelştam *Dimineaţa akmeismului* (1912-1913), *Despre natura cuvîntului*, 1922 sau *Note despre poezie*, 1923.

Din această perspectivă este privit cuvîntul care, în intenţia akmeiştilor, trebuie să prezinte obiectiv realitatea materială, pentru ca, în final, să se includă, cu multitudinea lui de sensuri, într-o serie filologică secundă, relaţionînd cu memoria culturală şi istorică. Între multele sensuri pe care le valorifică akmeistul este şi sensul logic, de egală importanţă pentru el cu sensul expresiv, cu care coexistă în cuvîntul văzut ca o unitate cu mai multe faţete. Este motivul pentru care componenta semantică a cuvîntului va prevala în poezia akmeistă asupra celei fonetice sau morfologice, motivul pentru care aspectul cel mai concret al cuvîntului va fi considerat sensul acestuia, barometrul cel mai sensibil al climatului cultural din care se naşte opera şi în care se înscrie aceasta.

S-a putut vedea din analizele făcute de poeticienii semnalaţi pe poezia Annei Ahmatova sau a lui Osip Mandelştam că akmeismul a tratat conţinutul cuvîntului poetic nu ca lucru şi nu ca fenomen ce poate fi inclus într-un şir omogen de lucruri şi de semne, ci ca un alt fel de substanţă, echivalentă cu relaţia acestor semne cu şirurile naturale de lucruri. De aceea, materia semnificativă este constituită pentru akmeist din complexe culturale de semne de toate felurile.

Paralelismul dintre semn şi obiectul semnificat care concurează cu utilizarea obiectuală futuristă a unităţilor de sens este dezavuat de Mandelştam în eseul său, *Despre natura cuvîntului*, unde va scrie: „De ce să identificăm cuvîntul cu lucrul, cu obiectul pe care-l numeşte? Oare lucrul este stăpînul cuvîntului? Cuvîntul este Psyche. Cuvîntul viu nu reprezintă lucrul, ci alege liber (...) o semnificaţie sau alta a acestuia“. Mai exact, poetul akmeist va considera că, prin cuvînt, obiectului i se atribuie un sens valoric sau altul, iar acest sens este funcţie de contextul unei activităţi culturale. Cu atît mai mult este valabilă afirmaţia pentru cuvîntul poetic şi pentru concretizarea acestuia în opera poetică, văzută

ca o continuare a unui model cultural, ca acumulare de valori culturale prin care noul se aplică pe ceva deja existent pe axa devenirii artistice.

Akmeismul pune sub semnul întrebării gnoseologia mistică simbolistă şi refuză să recunoască inefabilul, dar nu poate să nu accepte semnificaţia estetică a poeziei predecesorilor, sau teoria simbolistă elaborată de A. Belîi şi V.V. Ivanov. Mandelştam va postula că obiectul în sine nu poate fi cunoscut, pentru că, în existenţa lui, acesta este ocultat parţial sau chiar total, dar tot el adaugă că, studiind atent cultura, i se pot cunoaşte acestuia anumite sensuri axiologice cu care şi operează arta, mai ales poezia. De aceea, akmeiştii nu vor considera, precum simboliştii, că lucrurile, în existenţa lor corporală, maschează valorile pure. Lucrul înseamnă ceea ce înseamnă în viaţa cotidiană, căci, în accepţia lui Mandelştam, sensul obiectului se identifică, precum în elenism, cu destinaţia lui: „elenismul înseamnă a înconjura, conştient, omul cu obiecte de uz casnic în loc de obiecte nefolositoare (...) înseamnă umanizarea lumii înconjurătoare, încălzirea ei la flacăra teleologică cea mai subtilă".

De aici, poziţia constant antifuturistă a akmeiştilor care vor susţine că nu poate „fi aruncată peste bord" cultura trecutului, şi că, dimpotrivă, aceasta trebuie studiată şi continuată ca temelie a creaţiei. Reperele culturale vor deveni pentru akmeişti principale în selectarea materialului poetic, precum şi în prelucrarea acestuia, motiv pentru care futurismul va reproşa akmeismului preocuparea exagerată pentru stil, iar simboliştii vor refuza să recunoască noul în direcţia care vrea să se afirme.

Într-adevăr, akmeiştii vor fi înclinaţi, constant, să creeze un nou stil în cadrul unui sistem poetic existent, iar nu să transforme din temelii acest sistem, cum doreau să o facă futuriştii. Aşa se explică de ce akmeismul se conturează, mai clar decît a făcut-o futurismul, ca o şcoală literară şi de ce poeţii „Atelierului" acordă o atenţie sporită problemei „măiestriei", în timp ce această problemă fusese alungată din limbajul artiştilor futurişti şi chiar din preocupările criticii formale.

Evidentă este preferinţa pentru modelul cultural în creaţia lui O. Mandelştam, N. Gumiliov sau Anna Ahmatova, unde citatul devine material de construcţie a discursului poetic, alături de cuvinte şi de şiruri asociative funcţional-existenţiale. Toate acestea realizează în poezia akmeistă un halou al obiectului, făcut nu să-i oculteze sensul, ci să-l aducă spre o cît mai mare simplitate şi claritate, aşa cum cere articolul lui M.

Kuzmin, *Despre claritatea frumoasă*. „Vă implor, fiţi logici, fiţi măsuraţi în concepţie, în construcţia operei şi în sintaxă“ – îşi îndeamnă autorul confraţii, fără a exclude din îndemn nici apelul la formele poetice canonice, atît de dezavuate de futurişti, cărora li se reproşează neglijarea cerinţelor ritmicii şi compoziţiei şi privarea operei de caracterul ei finit.

Comparînd cele două direcţii avangardiste rivale, constatăm că akmeismul practică o măsură a ordinii în sistem, în timp ce futurismul năzuieşte să găsească o măsură a haoticului în sistem. Nu e de mirare că atît M. Kuzmin, cît şi O. Mandelştam vor insista asupra sensului logic al cuvîntului şi limbii. Mandelştam, de pildă, cere pentru ceea ce el numeşte Logos, eronat şi arbitrar considerat ca ţinînd de conţinut, un regim egal cu celelalte componente ale cuvîntului ce pot fi socotite ca ţinînd de natura conţinutului şi a formei, concomitent. Împrejurarea sporeşte logica „naturală“ şi existenţială a contextului poetic akmeist în care nu doar cuvîntul, ci şi citatul cultural dobîndeşte un sens ocazional, iar textul este orientat spre alte texte pentru a le putea „încastra“ sensul în noua structură care se construieşte. În măsura în care cuvîntul îşi schimbă sensul în funcţie de contextul semantic, întrucît este cultural, în poezia akmeiştilor creşte ponderea semanticii ocazionale (vezi, de exemplu, volumul *Piatra*, de O. Mandelştam, *Seara* şi *Mătănii* sau *Kitejanka*, de Anna Ahmatova).

Nu putem uita că akmeismul a anunţat, prin Gorodeţki şi Gumiliov, adamismul ca o componentă esenţială a mişcării pe care o iniţia. În argumentarea adamismului lor, poeţii amintiţi plecau de la ideea că e straniu să te revolţi, într-o lume în care există moartea şi atîta timp cît poeţii n-au cîntat încă în măsura cuvenită viaţa de pe planeta numită Pămînt. În consecinţă, argonautica akmeistică vizează nu tărîmul timpului şi al Universului întreg, nici teurgismul, inefabilul şi ocultismul, ci exoticul (geografia necunoscută) şi domesticul, deopotrivă de puţin cunoscute poeziei ruse. În acest sens, Gorodeţki afirmă în articolul său deja citat: „Lupta dintre akmeism şi simbolism, dacă despre luptă e vorba iar nu de ocuparea unei cetăţi părăsite, este, înainte de toate, lupta pentru lumea aceasta, cu sunetele, culorile şi formele ei, cu timpul şi cu greutatea ei proprie, lupta pentru planeta Pămînt“. În această „luptă“, poeţii akmeişti acordă o atenţie deosebită cuvintelor care exprimă contactul fizic direct al omului cu lumea. Sînt valorificate toate senzaţiile, inclusiv senzaţiile tactile atît de puţin frecventate de predecesori, dar nu ne-

glijate de futurişti. Poezia lui M. Zenkevici, *Cele cinci simţuri*, este semnificativă în acest sens. Accentuînd pe o poezie a senzaţiilor, O. Mandelştam, V. Narbut şi M. Zenkevici se vor apropia mult de antiestetismul cubo-futurist, în timp ce, pe aceeaşi cale, N. Gumiliov va realiza un „realism" elementar în volumele şi în ciclurile lui africane (*Perle*, 1910, *Sub cer senin*, 1912, *Cîntece abisiniene*, 1911, *Noapte africană*, 1913).

Trăirea adamică a lumii se asociază la Gumiliov imaginilor de animale sălbatice din Insulele Antile sau din Africa, imagini ce glorifică viaţa sîngelui, lupta pentru existenţă, instinctul de cuceritor al omului, egal cu acela al animalelor regale. Şi ascultînd lecţia maestrului T. Gautier, călătorul şi poetul rus va turna această trăire în versuri de „marmură sau de metal", preferînd formele fixe de sonet, gazel, sextină, terţină sau octavă, consacrate de arta versificaţiei. De aceste forme se va ocupa Gumiliov îndelung şi în textele lui teoretice (*Scrisori despre poezia rusă*) sau în lecţiile pe care le va ţine la societatea „Academia" (1912), printre fondatorii căreia se numără. Acestea toate explică mecanismul prin care „fovismul" este strunit de akmeistul Gumiliov prin claritatea formei poetice în poeme ca: *Rinocerul*, *Lacul Ciad* sau *Noapte africană*.

Semnificative pentru proiectul akmeist de îmblînzire a elanului vital prin formă sînt şi volumele *Porfirul sălbatic*, de M. Zenkevici, sau *Alleluiah*, de V. Narbut. Cîntăreţ al lumii preistorice şi al cataclismelor geologice, Zenkevici recreează lumea acelor timpuri, invocînd imagini minerale şi vegetale sau metalice, precum şi un ritm ce se măsoară în ere. Pe de altă parte, volumul de versuri semnat de Narbut caută urme ale lumii adamice în banalitatea obiectelor de uz casnic şi în lumea nemişcată a provinciei cu care eul poetic se identifică într-o imagine sintetică ce creează senzaţia lucrului atunci născut şi pentru întîia dată numit.

Aşadar, în akmeism, eul poetic manifestă tendinţa de a se ascunde în spatele lumii culturale, istorice sau obiectuale, împrejurare ce conferă poeziei o anume monumentalitate şi un anume raţionalism ce se opun muzicalităţii şi inefabilului simbolist, dar se apropie de transraţionalitatea şi epicitatea originară futuristă, ca în poezia lui M. Zenkevici, *Cele cinci simţuri*:

Cinci continente Mama mea are
Şi océane-n suflete cinci.
Clare oglinde răsfrîng în lumini
Calea Lactee, vînturi solare.

Da-ntre toatele cinci Pipăitul îmi pare
Cel mai regal, ignorat de artişti:
Simt cum în el rece-ameoba tresare
Calea cea umedă-o simt de moluşti.

„Tremurul ameobei“ sau „calea cea umedă“ sînt semne ale acelui Logos primordial, ca *nous poetikos* de care conştiinţa eului este organic ataşată, aşa cum ne-o spun şi versurile lui Mandelştam din *Silentium*:

Poate că buze nu erau cînd şoapta se iscase
Şi nu erau păduri cînd frunza se rotea
Şi-a noastră experienţă cel ce-mpărtăşea
Cu mult mai înainte un chip îşi conturase.
(trad. de V. Bucuroiu)

În lumea adamică akmeistă, în care, într-o pace de rai, conviețuiesc fiarele, plantele, pietrele, obiectele uzuale şi pămîntul poate fi întîlnit şi omul cultural, şlefuit de cultura veacurilor şi de educaţia inimii. Acesta este adus în lumea adamică de Anna Ahmatova sau de Osip Mandelştam. Discursul poetic logic şi clar, cultivat de poetica akmeistă, este „sensibilizat“ în textul Annei Ahmatova de fiorul unei tristeți metafizice şi de o gingaşă feminitate care tulbură claritatea semantică a obiectelor convocate, precum şi sintaxa textului:

Ce vezi fără noimă la pereți privind
Cînd mai doarme încă ziua de argint?
Pescăruşi, albastră, marea cu delfini,
Sau Florența goală între verzi grădini?

Țarskoe vezi, oare, cu-nfloritu-i parc
Unde te ajunse al năpastei arc?
Sau îl vezi pe-acela ce-a fugit cîndva,
Pentru-o moarte albă, din sclavia ta?

Nu, văd un perete şi, pe el, răsfrînt
Cerul cu ferestre ce se-nchid pe rînd.
(trad. de Madeleine Fortunescu)

Sîntem departe de sintaxa stufoasă şi liberă a futuriştilor, care tulburau lumea artelor pînă în adînc, producînd o adevărată revoluţie esteti-

că, dar şi de discursul poetic al imaginiştilor, guvernat, cel puțin în intenția lor, de imagine.

Observator avizat al fenomenelor poetice care se succedau cu o rapiditate deconcertantă pentru simplii cititori, A. Blok va diagnostica exact semnificația celor două direcții noi rivale: „(...) futurismul rus, – scria el în eseul *Fără de zeu şi fără de har*, din 1921, – este infinit mai important, mai profund, mai organic, mai viu decît akmeismul; acesta din urmă n-a exprimat nimic, pentru că n-a adus cu sine nici o «furtună şi avînt» autohtonă, fiind o marfă de import“[39].

Fiind totuşi prea dur cu akmeismul care a dat poeți mari, ca Anna Ahmatova, O. Mandelştam sau N. Gumiliov, care se bucură de atenția criticii din ultimele decenii, A. Blok este îndreptățit să aprecieze futurismul care a rodit apoi în cel puțin trei direcții din deceniile trei şi patru: imaginismul, expresionismul şi OBERIU, deşi acestea, cum stă bine oricărei mişcări de avangardă, îi vor contesta vehement tocmai pe futurişti.

IMAGINISMUL

În ceea ce priveşte imaginismul, acesta se va raporta la matcă prin respingere, pentru el de neacceptat fiind, în primul rînd, ceea ce resimte în futurism ca „academism“ şi „dogmă“.

Imaginismul rus s-a născut după Revoluție, în 1918, la Penza ca o grupare de poeți de provincie care a scos almanahul *Ishod* (*Ieşirea*). Din această grupare făceau parte Serghei Esenin şi Anatoli Marienhof care, împreună cu V. Şerşenevici şi Riurik Ivnev, în toamna lui 1918, scriu primul manifest imaginist, *Declarația*. Semnată, în afară de poeții amintiți, şi de artiştii B. Erdman şi Gh. Iakulov, *Declarația* apare la sfîrşitul lui ianuarie 1919 în revista din Voronej „Sirena“, după ce, pe 29 ianuarie 1919, la Moscova, avusese loc prima seară de poezie a imaginiştilor. Curînd, semnatarilor manifestului li se alătură I. Gruzinov, A. Kusikov, M. Roisman şi mai tînărul N. Erdman. În septembrie 1919, S. Esenin, împreună cu A. Marienhof, alcătuiesc un „cod“ al „Asociației libercugetătorilor“, semnat de ceilalți membri ai mişcării şi aprobat de Comisarul pentru cultură A.V. Lunacearski. În acelaşi an, ia naştere

„Ordinul imaginiştilor“. Oficializarea „Asociaţiei“ a înlesnit organizarea de firme comerciale care au susţinut mişcarea: cafeneaua literară „Stănoaga lui Pegas“ şi două librării, unde vînzători de carte erau chiar poeţii imaginişti („Librăria scriitorilor“ de care răspundeau S. Esenin şi A. Marienhof şi „Biroul tăieturilor din ziare“ unde vindeau Kusikov şi Şerşenevici).

Înfiinţată în 1919, „Stănoaga lui Pegas“ a fost închisă în 1922, dar întreprinzătorii imaginişti deschid imediat o cafenea-pensiune „Galoşul“, căreia i se adaugă „Vizuina şoarecelui“ şi cinematograful „Liliput“. Toate aceste firme le permit poeţilor imaginişti să supravieţuiască în anii de foamete de după Revoluţie şi din timpul războiului civil şi să-şi publice creaţiile. Dacă mai adăugăm că imaginiştii au fost printre cei care au avut iniţiativa înfiinţării *Uniunii poeţilor ruşi*, unde deţineau poziţii cheie, ne putem explica activitatea editorială foarte bogată a grupării în editurile proprii: „Cihi-pihi“, „Sandro“, „Pleiada“ şi, cea mai importantă dintre ele, „Imaginiştii“. Pînă în 1922 cînd a fost închisă, editura „Imaginiştii“, înfiinţată în 1919, a scos cam şaizeci de cărţi ale adepţilor mişcării. Ca să realizăm intensitatea cu care noua mişcare lucrează pentru a se impune în peisajul literar atît de agitat al epocii, mai adăugăm că, între 1920-1922, aceasta a scos unsprezece volume antologice în care publicau versuri S. Esenin, V. Şerşenevici, Riurik Ivnev, A. Marienhof, versuri epatante care, ca şi *Declaraţia*, au stîrnit reacţii, de cele mai multe ori negative, în periodicele timpului.

Deşi părea că imaginismul a debutat sub auspicii nefavorabile, acesta a ştiut să preia tactica de contactare a publicului pe care o aplicaseră mai devreme futuriştii. Importante în acest sens sînt conferinţele pe care au reuşit să le ţină în călătoriile pe care le-au făcut în 1919 cu „Trenul artelor“ patronat de Comisarul Culturii de atunci, A.V. Lunacearski. Pretutindeni, intervenţiile imaginiştilor aduceau o notă de „huliganism“ şi de boemă care a fost mult exagerată de adversarii mişcării sau de comentatorii acesteia. În cafenele, în sălile de spectacol, în sălile de conferinţe sau pur şi simplu în pieţele unde aveau prilejul să se producă, imaginiştii creau o atmosferă ludică, îşi accentuau ipostaza de clovni şi de paiaţe din spirit de frondă faţă de puterea care se instalase tot mai tiranic, după o revoluţie declarată a celor mulţi. Constant, aceştia vor adopta o atitudine critică la adresa „artei oficiale“ impuse de revista

„Na postu“ („De strajă“) şi de gruparea „Proletkult“ care cîştigă tot mai mult teren, precum şi de „Lef“ care nu-şi mai ascunde dorinţa de a se pune sub protecţia statului nou instalat.

În legătură cu această orientare a imaginiştilor greu detectabilă sub aparenţa lor de huliganism, M. Osorghin scrie în articolul *Călători în ţara frumuseţii*, publicat în 1924: „În timp ce cam toţi poeţii şi poetaştrii din Rusia sovietică s-au pus să scrie versuri de serviciu, snoave şi reclame pentru ambalajele de săpun, imaginiştii s-au ţinut deoparte, nu s-au predat şi au continuat să-şi apere dreptul de a vorbi după cum le era voia. Imaginiştii au respins deschis şi decis «proletarizarea» literaturii“. Este motivul pentru care imaginiştii au putut colabora cu mari poeţi neîngenuncheaţi de puterea sovietică, între care V. Hlebnikov şi O. Mandelştam. Acelaşi lucru explică de ce, după ce s-au instalat bine la Moscova, imaginiştii au putut înfiinţa grupări în oraşele de provincie în care au conferenţiat şi au ţinut seri de poezie – în Kazan (1922), unde au înfiinţat editura „Imaginiştii Rusiei“, sau la Saransk (1922). În noiembrie 1922 apare şi la Petrograd o grupare imaginistă puternică, între membrii căreia se numără V. Korolevici şi S. Poloţki. Gruparea înfiinţează editura „Imaginiştii“ care funcţionează între 1922 şi 1925, perioadă în care scoate şapte volume colective aparţinînd membrilor ei şi publică *Manifestele novatorilor* (1922), un pandant la revista moscovită din 1922 „Hotel pentru călătorii în ţara frumosului“. Împreună cu imaginiştii moscoviţi şi din provincie, scriitorii din Petrograd formează „Ordinul militar al imaginiştilor“ care se risipeşte în 1927.

Zeci de articole şi de recenzii atacă toate aceste manifestări ale imaginismului, care nu sînt judecate pentru aportul lor efectiv literar, ci pentru „boema lor vulgară“, pentru „epigonismul complet lipsit de har“ al adepţilor mişcării, pentru „lipsa de idei“ a literaturii pe care o cultivă. Această atmosferă de aproape unanimă respingere este evocată de martori şi participanţi la mişcare, între care S. Gorodeţki (în *Viaţă neîngrădită. Articole. Eseuri. Amintiri*, 1984), R. Ivnev (în romanul *Boema*) sau A. Marienhof (în *Serghei Esenin*). Ca şi futurismul şi akmeismul, imaginismul se va înscrie în rîndul direcţiilor artistice vehement combătute oficial, începînd, în special, cu a doua jumătate a deceniului al treilea. De aceea a fost nevoie ca opera lui Serghei Esenin să fie „curăţată“, de către tot felul de critici de ocazie, de „influenţa nefastă“ pe care ima-

ginismul a exercitat-o asupra lui pentru ca autorul ei să fie recunoscut ca mare poet al Rusiei Sovietice.

Grupările imaginiste s-au opus cît a fost cu putinţă presiunilor pe care oficialităţile le făceau asupra lor. „Ordinul imaginiştilor“ îşi pierde membrii rînd pe rînd. În 1922, Kusikov emigrează, în 1924 părăsesc ordinul S. Esenin şi Gruzinov (apoi, Esenin se sinucide în 1925), Şerşenevici şi Marienhof se orientează tot mai mult spre teatru. În general, soarta imaginiştilor a luat o turnură tragică – Gruzinov şi N. Erdman au fost trimişi în lagăr, A. Soloviov a fost împuşcat, Cernov, Şerşenevici şi Poloţki au murit de tuberculoză, iar Marienhof, deşi a murit de moarte bună, a fost constant supravegheat de organele de securitate.

Între timp, comentatorii confundau voit manifestări exterioare şi de circumstanţă cu substanţa autentică a unei mişcări care a dat nu numai o literatură demnă de luat în seamă, dar şi texte teoretice bine articulate ce susţin adecvat şi eficient această literatură.

Astfel, imaginismul îşi proclamă modernitatea într-o suită de manifeste, declaraţii şi eseuri de autor şi colective. Suita a fost inaugurată, de fapt, de eseul lui Serghei Esenin din 1918, *Cheile Mariei*, deşi toţi comentatorii fenomenului atribuie această calitate inaugurală *Declaraţiei* din 1919, probabil socotind că respectivul text exprimă mai bine spiritul mişcării. *Declaraţia* este într-adevăr zgomotoasă şi şocantă, aşa cum stă bine unui manifest de avangardă, dar argumentaţia ei, atîta cît este, se sprijină pe ideile lui Esenin din eseul *Cheile Mariei* în care ni se oferă o cuprinzătoare teorie asupra „imaginii“, conceptul fundamental cu care operează textul colectiv din 1919.

„Afirmăm că unica lege a artei, singura şi incomparabila manieră poetică, este dezvăluirea vieţii prin imagini şi prin ritmul imaginilor. O, în operele noastre veţi întîlni doar versul liber al imaginilor. Imagine şi numai imagine“ – anunţă manifestul *Declaraţia*. Sînt enunţate în acest prim text colectiv „teze“ importante ale mişcării imaginiste ruse, teze care au fost reluate şi dezvoltate de manifestele ulterioare: *Aproape o declaraţie*, 1923 şi *Opt puncte*, 1924.

Să remarcăm, mai întîi, că imaginiştii se întorc la relaţia clasică dintre artă şi viaţă, gest care va antrena după sine recuperarea realităţilor istorice şi psihologice, exilate de futurişti. Mai mult decît atît, conştienţi de semnificaţia recuperatoare a demersului lor poetic, în *Opt puncte*

imaginiştii se consideră artişti romantici: „Viaţa trebuie idealizată şi romantizată – acesta este punctul nostru de vedere. Noi sîntem romantici pentru că nu sîntem protocolari“.

Romantismul imaginiştilor presupune relaţia directă cu viaţa (totuşi idealizată!), dar şi un nou ritm de percepere şi de recreere a ei în textul poetic. Acest ritm este construit în contrast cu „canonul dinamismului“ futurist care a agresat puritatea cuvîntului ca imagine, dar şi puritatea operei ca gen. Pentru a defini ritmul dorit de ei, imaginiştii folosesc diferite sintagme care surprind accepţia dual㠹 a acestuia: „statica gramaticală“ (*Declaraţie*), „statica operelor poetice“ (Marienhof, *Insula Buian*, 1920), „dinamism poetic“ (V. Şerşenevici, *2×2=5*, 1920). Expresiile de mai sus se referă la faptul că dinamismul versului imaginist se realizează prin procedeul contrapunctului care foloseşte tropii ca unităţi minime ale discursului. Între tropi, metafora şi comparaţia par a corespunde cel mai bine preferinţei imaginiştilor pentru construcţii nominative şi pentru cuvîntul-imagine. După Marienhof, de exemplu, poezia se structurează ca „vers liber de metafore“ în care respectivii tropi se succed la distanţe minime unul de celălalt, formînd „un ghem haotic“, un „roi de reprezentări“, cel mai adesea plastice şi morfologice. În esenţă, acest dinamism se obţine prin „încrucişarea dintre frumos şi urît“, prin „amestecul de materiale“, exclus fiind ca acesta să se realizeze prin muzicalitate. Ceea ce gîndeşte Marienhof în această privinţă cu expresia „tranziţii imaginiste bruşte“ corespunde, într-un fel, asonanţei şi dizarmoniei din muzica nouă, fenomenul fiind evident, de exemplu, în *Catalogul de imagini* din 1919 de V. Şerşenevici:

Casele-Clăi
Din beton şi din fier.
Ceaţa –
Apă uitată
Într-un flacon
De parfum.
Strada-arşin
În zig-zag şi în clin.

Cum se poate vedea, procedeul acumulării libere de imagini dă naştere la construcţii sintactice nominative în care formele verbale apar cu o frecvenţă scăzută sau nu sînt prezente deloc. Dinamica discursului se

bazează, în acest caz, pe interacțiunea unităților nominative, pe ceea ce Şerşenevici numeşte „aritmia imaginilor“, pe o „tensiune a vibrațiilor ritmice, direct proporționale cu tensiunea imaginii“. Discursul care ia naştere în acest fel este numit „liber“, sau „vers liber“ de Marienhof, care consideră că un astfel de vers este specific poeziei imaginiste, aceasta folosind, nu de puține ori, şi versul metric. Preeminența versului liber constituie pentru poezia imaginistă un mod de a apăra libertatea de creație, dreptul poetului la o gîndire alogică. „Noi nu sîntem preocupați de logica gîndirii“ – vor declara imaginiştii în manifestul din 1919, neuitînd să adauge că silogismul discursului lor nu se sprijină pe o supralicitare a „emoției“ şi că, dimpotrivă, atît emoția, cît şi logica sînt instanțe pe care le dezavuează. Singurul element pe care imaginismul îşi întemeiază năzuința de a crea o artă nouă este cuvîntul „considerat doar în semnificația lui imagistică“, „cuvîntul-imagine“.

Alegînd din bogata semantică a cuvîntului acest sens, imaginiştii au în vedere, mai ales, virtutea plastică a numelui, capacitatea lui de reprezentare pe care o văd ascunsă în rădăcina cuvîntului. Gîndind astfel, imaginiştii readuc în discuție ipostaza de trop a cuvîntului şi sintagmei pe care simboliştii o reduseseră la simbol, iar futuriştii o eliminaseră din teoria şi practica lor poetică. Referiri la acest aspect vom găsi în *Ostrovul Buian*, de Marienhof, dar şi în *2×2=5*, de Şerşenevici, însă cel care a consacrat un spațiu mai întins discutării problemei este Serghei Esenin în *Cheile Mariei* şi în *Arta şi viața*.

Plecînd de la principiul unanim acceptat de imaginişti că temeiul esențial al reprezentării artistice este sensul secund (indirect) al cuvîntului şi că versul este o structură avînd în centru o imagine-metaforă, Serghei Esenin elaborează o adevărată teorie a imaginii ca semn poetic, întemeiat pe sensul pictural-vizual şi morfologic al cuvîntului. De aceea, nu e întîmplător că teoria poetului din Riazan debutează cu discuții asupra „ornamentului“ ca realizare supremă a figurativității bazate pe *culoare* şi *formă*, pentru a trece firesc la sensul figurativ al *literei*, lăsînd în planul al doilea celelalte dimensiuni ale cuvîntului – *fonia* şi *semantica*.

Fiu de țăran şi nepot de preot, Esenin va incorpora teoria modernă asupra imaginii ca semn poetic unei viziuni cosmice în care ornamentica artei populare, Biblia şi natura (în special lumea vegetală şi animală) se consacră ca semne ale unui alfabet unic şi veşnic. „Ornamentul

este muzică. Şirurile de linii care-l alcătuiesc în cele mai rafinate şi stranii combinaţii îmi par aidoma unei eterne cîntări a creaţiei. Imaginile şi figurile acestui ornament sînt liturghia pe care cei vii o săvîrşesc în fiecare ceas şi-n orice loc“ – citim în *Cheile Mariei*. „Poetul satului“ se întîlneşte aici cu Hlebnikov, cu deosebirea că gestului deconstructivist al poetului futurist, atunci cînd vorbeşte de textul poetic, imaginistul Esenin îi răspunde cu îndemnul la respectarea armoniei şi a legităţii în care fiinţează semnele realului. Iar armonia şi legitatea textului poetic sînt citite nu în fonia cuvîntului, în literă ca radical-nume elementar, ci în cuvîntul-imagine pentru care Esenin distinge un fundal istoric şi unul arhetipal. „Ea (imaginea) are vîrsta care se calculează în epoci“ – ni se spune în articolul *Arta şi viaţa*, afirmaţie care-i permite autorului să distingă cinci categorii de cuvinte-imagini: imaginea lingvistică, imaginea mitică, imaginea tipică sau colectivă, imaginea-navă sau imaginea dublei viziuni şi imaginea angelică sau de invenţie.

Imaginea lingvistică este considerată imaginea care numeşte obiectul, în succesiunea acesteia plasîndu-se numirea unui obiect prin analogie cu alt obiect sau substituţia. Substituţia dă naştere imaginii mitice ca imagine creatoare de antropomorfism (nume de zei şi de eroi mitici). Semnificaţia imaginii tipice sau tipologice se consideră a fi suma tuturor atributelor obiectului, de natură exterioară şi interioară (tare ca piatra, ochii ca murele). Foarte aproape de imaginea mitică plasează Esenin imaginea dublei viziuni sau imaginea-navă, cu deosebirea că prima este fixă, iar cea de a doua este „rotitoare“ (Cufundă ulciorul lunii la miez de noapte/ Ca să scoţi lapte de mesteceni). Ultima categorie de imagini întrupează în carnea cuvîntului o mişcare, un fenomen sau un obiect. Sentimentul acestei imagini stă, după Esenin, la originea invenţiei poetice, a „imaginii angelice“ care numeşte nevăzutul şi imaterialul şi care se proiectează prospectiv (covorul zburător, aeroplanul, „a doua venire“ sau „Inonia“).

În spiritul cărţilor sfinte, poetul consideră că „a trăi înseamnă a trasa semne pe o pînză mare şi albă“, propoziţie ai cărei termeni pot fi inversaţi, producînd afirmaţia că a crea semne înseamnă a trăi. Această idee explică de ce imaginiştii au respins „în sinele“ futurist, de ce s-au îndoit

ei de posibilitatea existenței unei „arte pure“, chiar pentru domenii ca muzica şi poezia în care aceasta pare posibilă.

Precum cuvîntul, opera este privită de Esenin ca fragment al unui text al lumii, ca semnificant pentru semnificatul general – semnificația primordială sau arborele universal. Descriind această condiție a operei, e drept, invocînd cu precădere creația populară, eseul *Cheile Mariei* deplasează deja discuția dinspre expresia figurativă a imaginii spre componentele operei ca semn poetic sau ca imagine mai complexă. Cu acest prilej, dar mai ales, în contextul discuției pe care o poartă eseul *Arta şi viața* asupra naturii metatextuale a operei, în general, şi asupra sensului ca funcție a relației text-receptor-viață, în particular, se vor contura cîteva întrebări pe care şi le punea tot atunci şi poetica formală: care este unitatea minimă semnificantă în operă – cuvîntul, versul, personajul, opera ca întreg? Semnificantul operei face şi el obiectul cîtorva întrebări la care poetul imaginist încearcă să răspundă, polemizînd, în special, cu futurismul care a renunțat la referința psihologică şi istorică, dar şi cu proletkultismul care redusese referința istorică la comanda socială. Pentru Esenin, ca şi pentru futuristul Hlebnikov, nu încape discuție că semnificatul operei este lumea în întregul ei, dar, căutînd condițiile viabilității şi ale perenității operei, el se va întreba la ce nivel se fixează sensul unei opere contemporane – la nivelul actualității, la nivelul eternității? Apărîndu-i ca posibil şi răspunsul că semnificatul operei poate fi şi autorul, Esenin se va întreba la ce nivel al personalității putem plasa acest semnificat – este vorba de biografie, de psihologia vîrstelor sau trebuie să corelăm aceste nivele cu arhetipul sufletului (spiritului?). Un răspuns la aceste întrebări poate fi considerată afirmația din *Artă şi viață*: „Orice pas, orice brazdă trasă este o linie necesară în tabloul vieții noastre. Îndrăznesc să le spun confraților mei că fiecare linie din acest desen se acordă strict cu legile universului. (...) Poeții înşişi sînt nişte liniuțe în această lege şi se mişcă după cum le prescrie aceasta“.

Astfel, „creația omului şi a epocii“ se propun ca deziderate estetice esențiale şi ca rezultate ale funcționării unui cod artistic novator pentru care, în *Aproape o declarație*, din 1923, imaginiştii concep un „scurt program de dezvoltare şi de cultură a imaginii“. Alături de afirmații referitoare la imagine, expuse şi anterior, vom mai constata aici prezența cîtorva „afirmații formale“: 1, imaginea minimală îşi pierde „liberta-

tea federativă“ (aceea pe care cuvintele în libertate din futurism o fac constant prezentă) şi 2. imaginea minimală (ca trop) se supune „imaginii întregului“ sau „supraimaginii“. De aici recunoaşterea structurii multietajate a operei a cărei unitate este asigurată de tensiunea ritmică ce o străbate pe orizontală, dar şi pe verticală.

Gîndindu-se la un semn poetic care să corespundă sensului nou al epocii, Esenin consemnează că operaţia de înnoire a acestuia presupune dezintegrarea semnelor devenite deja familiare şi aproape neutre (se au în vedere cuvintele, dar şi formaţiuni semnice mai complexe) precum şi procesul integrativ definit ca asociere de noi componenţi semnici. Acest lucru face posibil ca pe „scara lui Iakov“ de imagini pe care o propune poetul să figureze la o extremitate *cuvîntul*, iar la cealaltă extremitate *compoziţia*. Între aceste două extremităţi se situează imagini avînd ca portant cuvîntul şi imagini în care cuvîntul este componentă a unei structuri sintactice bimembre sau n-membre: 1. cuvîntul ca imagine generativă, 2. comparaţia, 3. metafora, 4. lanţul metaforic ca *sentiment liric* în cercul unităţilor sintactice ca imagini-metafore. Acest ultim tip de imagine pe care Esenin o numeşte şi *imagine de rangul al treilea* exprimă sinele prin reflectarea lui în sau prin asocierea lui cu lumea materială înconjurătoare. La rîndul ei, suma trăirilor lirice dă naştere unui tip de imagine pe care Esenin o numeşte *imagine-caracter* sau *imagine a omului*. Acest fel de imagine referă eul real şi imaginar în mişcare şi este numită *imagine de rangul al doilea*. O compoziţie din caractere se identifică cu *imaginea epocii* sau cu *imaginea de rangul unu*. Extinderea sensului de imagine-semn dinspre rădăcina unui cuvînt spre compoziţie ne sugerează faptul că pentru Esenin problema legăturii dintre sens şi sintaxă (compoziţie ca semn+semn) este chiar problema creaţiei poetice a cărei „unică“ şi incomparabilă manieră este de a dezvălui viaţa prin imagine şi prin ritmica imaginilor. În acelaşi timp, extensia imaginii de la cuvînt la compoziţie devine prilej de a sublinia ideea că sensul operei este un factor care transformă opera într-un întreg semnic, deşi sensul însuşi creşte din combinaţia de elemente semnificante, de imagini ca semne poetice. Se observă, în acelaşi timp, că cele trei ranguri de imagini pe care le distinge Esenin induc înţelegerea genurilor şi a formelor poetice ca formaţiuni compoziţionale, ca sisteme deschise de combinare şi metamorfoză a semnelor. Dar, subliniază tot Esenin, premisa

apariției unor semne poetice mai complexe stă nu numai în capacitatea semnului de a relaționa, ci şi în posibilitatea ca elementele semnului să se comporte ca entități de-sine-stătătoare.

De la cuvînt la operă imaginea poetică se construieşte, în gîndirea lui Esenin, ca realitate mentală dar şi textuală, aceasta din urmă neconfundîndu-se cu figurile poetice şi nici cu nivelurile textului, oricît de importante ar părea acestea pentru generarea sensului poetic.

Dincolo de tehnica poetică şi de practica textului pe care nu le ignoră nici ca poet, nici ca teoretician, Esenin acordă o mare atenție, în definirea imaginii ca semn poetic, sensului revelator-mitologic al cuvîntului. Prin acest sens, toate imaginile relaționează cu sunetul-litera primordială şi cu semnificația originară, întărind impresia că, în plină epocă a poeticii formale şi stilistice, Esenin, şi împreună cu el imaginiştii, încearcă să impună o poetică antropologică şi arhetipală. Rostul acestei poetici ar fi recuperarea sensului originar, ocultat sau compromis de zgura limbajelor cotidiene, precum şi de convenția artei anterioare. Astfel, prin sensul actual pe care-l propune în primă instanță, poezia imaginistă năzuieşte să acceadă la sensul primordial, iar poetul imaginist intenționează să recupereze ipostaza lui de înțelept aplecat deasupra palimpsestului lumii pe care încearcă să descifreze semnele cele mai vechi, abia întrezărite sau bănuite, şi să ne ofere cheia lor cu conştiința că această cheie este pierdută de mult timp. Modelul acestei situații este, nu întîmplător, tot folcloric:

Cum să nu plîng, bătrînul de mine!
Am pierdut cartea de aur
În codrul cel negru,
Am scăpat cheia de la templu
În adînc de mare!

Acesta este probabil motivul pentru care Esenin include cuvîntul şi semnul poetic într-un proces semiotic general în care cuvîntul funcționează ca „simbol al semnului“ şi în care funcția de comunicare şi funcția lui simbolică se identifică. În acest moment al gîndirii sale, Esenin se desparte de Hlebnikov care, şi el, vizează sensul şi sunetul originar, dar care distinge net între funcția de comunicare şi funcția simbolică a limbii. Pentru Esenin, figurativitatea este unul dintre atributele funciare

ale limbii, ba chiar ale fiecărui lucru văzut ca semn în textul lumii: „Fiecare lucru, prin sunetul pe care-l defineşte, ne vorbeşte ca semn al faptului că aici noi sîntem doar în trecere, că, dincolo de zgura cotidianului, se află limanul“. Prin această referinţă la un dincolo, împreună cu referinţa la concret, fiecare cuvînt este polisemic, posedînd o adîncime semantică realizată de generalizarea magică şi simbolică, alăturată sensului subiectiv şi istoric.

Se dovedeşte astfel că Esenin, ca şi Hlebnikov, contrazice opinia curentă conform căreia curentelor de avangardă le-a lipsit un adevărat conţinut magico-spiritual. Amîndoi poeţii îşi întemeiază gîndirea şi creaţia tocmai pe acest conţinut în numele căruia, de exemplu Esenin, i-l opune lui *homo tehnicus*, „oaspetelui de fier“ pe *homo religiosus*, oricum pe omul natural care trăieşte încă într-o miraculoasă comuniune cu lumea, atunci cînd nu se simte despărţit de ea de viforul istoriei sau de propriul instinct autodistructiv ca în poemul *Omul negru*.

Pentru a comunica cu lumea aşezată în rosturile ei cosmice, dar şi transformîndu-se după legile – întîmplările – istoriei (războiul, revoluţia, modernizarea vieţii la sate), Esenin simte că este nevoie de imagini intense, făcute dacă nu să şocheze, măcar să-l facă atent pe cititor atît la limbajul în care-i vorbeşte lumea (prin animale, plante, forme de relief, fenomene astronomice, arta populară, port, arhitectură etc.), cît şi la înspăimîntătoarea forţă de absorbţie a neantului. Pentru aceasta, imaginiştii vor apela nu numai la un număr mare de imagini sau la un „roi de imagini“, dispuse cel mai adesea după principiul montajului, ci vor intensifica conturul imaginii pînă la deformare, acuzînd o stare de angoasă şi de exasperare care-i apropie mult de expresionişti, aşa cum putem constata în *Iepe corăbii*, de Serghei Esenin:

Dacă lupul urlă la o stea,
Semn e cum că-i cerul ros de nori.
Rupte burţi de iepe-n alba nea,
Pînze-ndoliate de mari ciori.

N-o să-şi scoată gheara de azur
Cerul din duhoarea-i de gălbează.
Cetini-ţeste leapădă-mprejur,
Prin livadă, vîntul şi nechează.

Auziți? E grebla de-asfințit
Țesălînd dumbrăvile ucise.
Voi, cu brațe smulse de vîslit,
V-ați pornit spre țările promise.
(...)

3.

O, -n această văpaie de leşuri
Ce mai e, ce-a rămas de cîntat?
Ia priviți la femei cum le iese
Din buric înc-un ochi bulbucat. (...)
(trad. de Emil Iordache)

EXPRESIONISMUL

Mica grupare expresionistă care s-a constituit în 1919 a avut conştiința acestei relații organice cu imaginismul, dar a cultivat şi „programul“ futurist. Gruparea care reunea mai mulți poeți a fost anunțată sub această titulatură la *Uniunea poeților ruşi* de către Ippolit Sokolov, întemeietorul şi teoreticianul ei. Programul grupării, anunțat de manifestul din 1920, *Expresionismul*, era eclectic şi se declara a fi „sinteză a întregului futurism“ şi a expresionismului german. După futurişti şi simbolişti, în perioada lor de apogeu 1920-1921, expresioniştii ambiționează să-şi impună stilul în întreaga literatură rusă, cultivînd: o nouă imagistică, distrugerea sintaxei pe calea deschisă de Hlebnikov, căutări de ritmuri noi, inovații în eufonie, extinderea spațiului liric şi a posibilităților de construcție a compoziției operei. Membrii grupării, Ippolit Sokolov, Boris Zemenkov, Boris Lapin, Teodor Levit, K. Kuzminski, D. Janecek sau A. Oceretianski au lăsat totuşi o creație mult sub cerințele programului lor ambițios din primul manifest, dar şi din cel de al doilea manifest din 1921, *Imaginistica*. Pînă în 1922 cînd gruparea a fost lichidată ca urmare a politicii leniniste de „centralizare a literaturii“, expresioniştii au reuşit să scoată cam zece manifeste şi declarații şi să editeze cîteva volume de poezii, colective şi de autor. Între acestea, volumul colectiv *Departe de mama pentru cinci minute* (B. Zemenkov, A. Kraevski, V. Şerşenevici), precum şi cărțile lui Zemenkov *Divizia sălbatică*, 1919, *Stearină brumată. Versuri de război ale unui expresionist*.

Un aspect care carcterizează expresionismul rus este tematizarea războiului, invocarea grozăviilor acestuia într-un spaţiu şi un timp al frontului de o crudă concretețe. Cruzimea reprezentării este sporită de procedeul acumulării în avalanşă a imaginilor de sînge şi oroare, ca şi de plasarea acestor imagini într-un ritm generator de intensităţi greu suportabile în structura ciclică pe care o preferă expresioniştii. Acumularea în exces a imaginilor, care era şi una din cerinţele imaginismului, se asociază unor îndrăzneli sintactice şi de creaţie neologică care, evident, vin de la futurişti, în special dinspre Hlebnikov. „Cînd efectiv în fiecare cuvînt se află un trop, într-un grup de imagini o imagine se poate opune alteia şi chiar mai mult – o parte a unei imagini o poate contrazice pe cealaltă“ – sintetizează Sokolov principiul expresionist de funcţionare a cuvîntului şi a discursului în *Imaginistica*, adăugînd că poetul trebuie să vizeze politropismul fără a se teme de fracturarea sensului. Evident, expresionismul se apropie de imaginism pînă la identificare (de altfel Zemenkov şi Sokolov au vrut să treacă la imaginişti în 1921). Diferenţa dintre cele două grupări ar consta, măcar pentru momentul 1921, în faptul că imaginismul se declara o creaţie „în afara criteriului de clasă“ în timp ce, conform părerii ideologului expresionismului I. Sokolov, enunţate în articolul din 1921 *Arta priveşte realitatea*, „noua creaţie trebuie să fie monumental-inginerească-politică“, deci să corespundă noii ideologii.

Dintre grupările şi grupuleţele care au populat în exces viaţa literară rusă după Revoluţie merită amintită şi gruparea „Fraţii Serapion“ înfiinţată în febr. 1921, în prezenţa unor prozatori ca: Lev Lunz, Mihail Zoşcenko, Nikolai Nikitin, Veniamin Kaverin, Mihail Slonimski şi alţii. Gruparea era sprijinită de M. Gorki care i-a trimis pe Vsevolod Ivanov, Konstantin Fedin şi Nikolai Tihonov să i se alăture. Nucleul ei era alcătuit din zece membri, cel de al unsprezecelea fiind poeticianul Viktor Şklovski, care n-a semnat, totuşi, declaraţiile grupării. Organizatorul şi ideologul grupării era, după mărturia lui M. Slonimski, Lev Lunz, mort în 1924. Tînăr de o mare erudiţie şi energie, spirit teoretic autentic, Lunz a elaborat declaraţia-program *De ce sîntem fraţii Serapion?*, din 1923, unde scrie: „nu sîntem o şcoală, nu sîntem o direcţie şi nici un atelier de imitare a lui Hoffmann“. În schimb, după modelul romanticului german, gruparea îşi apără dreptul la fantezie, la un fantastic de tip hof-

mannian, ca şi la mixajul paradigmatic de genuri (din care nu lipsesc legenda şi anecdota).

Opunîndu-se încercărilor de unificare a scriitorilor, de impunere a unor norme strict ideologice în literatură, respingînd decis tendenţiozitatea vulgară, „fraţii“ au declarat libertatea totală a artistului faţă de orice manieră şi şcoală, decretînd prin Nikitin: „Fiecare are toba lui proprie!“ şi ascultînd de îndemnul lui Gorki: „Staţi cu urechea la pîndă, dar nu vă supuneţi!“.

Pentru a nu exista nici o nedumerire în ceea ce-i priveşte, membrii grupării semnează cu toţii cel de al doilea manifest-program, din 1922, *Răspunsul „Fraţilor Serapion“ către S. Gorodeţki*, în care declară decis: „«Fraţii Serapion» resping în principiu orice tendenţiozitate, considerînd că aceasta este o «cruditate», nu în sens bun, ci ironic.

Arta are nevoie de o ideologie artistică iar nu tendenţioasă, la fel cum puterea de stat are nevoie de o propagandă deschisă, iar nu de una mascată de literatura proastă.“

Aceeaşi independenţă a grupării este afirmată şi în volumul colectiv din 1922, *„Fraţii Serapion“ despre sine*, în care pot fi citite declaraţii îndrăzneţe – ca aceasta aparţinînd lui Mihail Zoşcenko din eseul său *Despre sine, despre ideologie şi încă despre ceva*: „Spuneţi-mi, ce fel de «ideologie clară» pot avea eu, dacă nici un partid nu mă atrage?

Din punctul de vedere al celor cu partid, sînt un om fără principii. Fie şi aşa. Dar în sine îmi spun: nu sînt comunist, nici esser, nici monarhist, sînt pur şi simplu rus. Şi, pe deasupra, politic imoral“[40].

Cum se poate vedea, împrejurările de după Revoluţie îi determină pe artiştii care nu se vor înregimentaţi să-şi declare libertatea vis-à-vis de politică, aşa cum artiştii de la începutul veacului îşi declarau independenţa faţă de tradiţie, deşi nici acum tradiţia nu-şi pierde rolul de reper care trebuie respins (vezi M. Slonimski, *Tradiţiile literare nu ne sînt cunoscute*). În această privinţă, totuşi, nu se observă un program comun pentru membrii grupării, în afară, poate, de generala atenţie pe care toţi aceştia o acordă formei şi tehnicii poetice. Acest aspect poate fi observat în debutul colectiv al „fraţilor“ din cartea *Fraţii Serapion. Primul almanah*, apărută în 1922 la S.-Petersburg şi la Berlin, ediţia de la Berlin prezentînd cîteva deosebiri neînsemnate faţă de cea rusă. Volumele respective atestă un pluralism de stiluri, vizibil şi în almanahul din 1928

al artelului „Krug“, la care au aderat serapionii K. Fedin, Kaverin, Nikitin şi Zoşcenko.

În acest context de stiluri libere, se remarcă interesul general pentru caracterul fabulativ al operei, fabulativul fiind extras din materialul exotic şi din fantastic. Cultivarea fabulatoriului e un mod de a se detaşa de realismul înţeles în mod convenţional şi, mai ales, de realismul „omului nou“, care este parodiat, de exemplu, în *Cronica oraşului Leipzig în anul 18...*, din 1922, semnată de Kaverin sau în *Suflete de cîine* de Fedin şi în *Michail – poarta nordică* de Vs. Ivanov, din acelaşi an. Cu acelaşi scop, serapionii fac apologia iraţionalului şi, în bună tradiţie gogoliană, apelează la coliziuni de efect, adesea fantastice, care dinamizează naraţiunea şi accentuează regimul estetic al operei, dar se dovedesc şi foarte atractive pentru cititorul obişnuit cu romanele de aventuri. Astfel, tratarea psihologică în exces a omului nou din literatura angajată primeşte replica unor subiecte şi fabule fantastice, de aventuri, complicate ca structură, care insolitează procedeele poetice şi devin modalităţi de construcţie a unui alt model de lume.

Serapionii apelează pentru aceasta şi la procedee impuse de creaţia anterioară a avangardei – segmentarea naraţiunii în unităţi de subiect (vezi povestirile lui Lunz – *În pustiu* – şi Kaverin – *Cronica...*) sau reificarea şi ritmizarea prozei. Apelul la tehnica narativă a skazului le permite prozatorilor serapioni să folosească limbaje dintre cele mai diverse în corpul aceleiaşi povestiri, limbaje care nu doar definesc zona lingvistică a personajelor, dar şi slujesc unei viziuni comice asupra realului, dezvăluit în lipsa lui de substanţă, în infantilismul lui alienant. Zoşcenko va fi, prin excelenţă, autorul unui skaz comic al cărui emiţător este omul declasat şi infantil sovietic ce trăieşte nişte peripeţii cu accentuat caracter de farsă. Nu lipsesc asemnea note nici la ceilalţi serapioni, dar Zoşcenko a excelat în acest fel de zugrăvire a realităţilor sovietice, manieră care nu va putea fi uitată nici în 1946 cînd, împreună cu Anna Ahmatova, prozatorul este judecat de Jdanov şi, în Decretul Comitetului Central al Partidului din 14 aug. 1946, este condamnat pentru „propovăduirea lipsei de idei şi a apolitismului“.

În a doua jumătate a deceniului trei, legăturile dintre serapioni slăbesc din ce în ce mai mult. A contribuit la aceasta şi atitudinea lui Gorki care nu mai era dispus să susţină o grupare declarată „antisovietică“. Personal, fostul susţinător îi reproşa acesteia şi prea marea stimă pe care

o purta „criticii formale“ care, declarînd arta ca procedeu, „rupea arta de viaţă“.

Rememorînd anii în care au creat în cadrul grupării, M. Slonimski scrie în 1929 cartea *Cei opt ani ai „Fraţilor Serapion“*, marcînd, de fapt, destrămarea efectivă a grupării. Istoria literară reţine că în volumele scoase de grupare au debutat şi s-au format prozatori care vor deveni mari scriitori ai literaturii ruse: M. Zoşcenko, K. Fedin, Veniamin Kaverin. Meritul acestor scriitori este de a fi impus o proză nouă într-un timp în care poezia nouă invadase tot spaţiul literaturii. În acest efort de forjare a unei proze noi, serapionii i-au avut alături pe I. Babel, B. Pilniak sau Andrei Platonov. Dar, mai ales, ei vor evolua într-un context în care se formează şi se afirmă prozatori şi poeţi care se vor grupa în cea mai agresivă şi tardivă mişcare literară de avangardă din Rusia sovietică – OBERIU (Uniunea Artei Reale – Obiedinenie Real'nogo Iskusstva).

OBERIU

OBERIU este futurismul dus pînă la ultimele lui consecinţe. Declarat antioficială, mişcarea se opune artei cu tendinţă nu doar cu o creaţie impresionantă ca volum şi noutate, dar şi cu argumente estetice expuse în declaraţii şi în scrierile de autor. Primul nucleu al mişcării s-a conturat în 1925, cînd Leonid Lipavski, Alexandr Vvedenski şi Daniil Harms organizează spectacole teatrale şi de poezie la Casa Presei sau la Institutul pentru cultura artistică din Leningrad. La început, cei trei şi-au spus „cinari“ (de la „cin'“ – rang, mai ales rang duhovnicesc) şi au format „Ordinul cinarilor“, drept care A. Vvedenski îşi semnează versurile din anii 1925-1926 „Cinar auto-ritate a absurdului“, iar Daniil Harms îşi spune „cinar-observator“. La „Ordinul cinarilor“ vor adera ulterior poetul Nikolai Oleinikov şi prozatorul Iakov Druskin.

În 1926, A. Vvedenski şi Daniil Harms făceau repetiţii la Institutul pentru cultura artistică (condus de K. Malevici) pentru spectacolul de poezie *Mama mea este îmbrăcată în ceasuri*. Spectacolul n-a mai avut loc, dar pregătirea lui a clarificat pentru tinerii participanţi cîteva principii şi idei comune. În primul rînd, s-a conturat intenţia clară de a înfiinţa un teatru care să se numească „Radix“. Prin chiar numele lui, teatrul

respectiv trebuia să contravină tezelor Proletkultului legate de „arta nouă“ şi de „omul nou“, prin întoarcerea la rădăcini, dar şi prin radicalizarea domeniului esteticului.

În acest context, în toamna anului 1927, la Leningrad se constituie gruparea care, la început, primeşte titulatura OBERIO, schimbată, apoi, la propunerea lui Harms, în OBERIU. Membrii grupării – A. Vvedenski, D. Harms, Boris Levin, Leonid Lipavski, Igor Bahterev, Iakov Druskin, N. Oleinikov, N. Zaboloţki, Konstantin Vaghinov – elaborează *Declaraţia Ordinului transraţionalilor*, care va fi publicată în „Afişi Doma Paciati“ – „Afişele Casei Presei“, nr. 2 din 1928.

Cum se poate vedea din *Declaraţie*, oberiuţii sînt conştienţi că trebuie să facă din gruparea lor nu doar o manifestare artistică, dar şi un fenomen social. În consecinţă, ei vor prelua de la futurişti tactica acestora de a se infiltra în lumea străzii şi de a face din arta lor o componentă a vieţii cotidiene prin ieşiri în stradă (pentru a face reclamă la propriile spectacole de poezie şi de teatru), prin cultivarea imaginii vizuale ca mai adecvată unei percepţii rapide de către publicul larg. Că oberiuţii mizau pe abordarea agresivă a publicului şi pe ieşiri epatante ne putem da seama, de exemplu, dintr-un program care anunţă o „seară a oberiuţilor“ din „12 Dercarabar 1928“. Afişul promite următoarele:

„Doivber Levin – proză eucalică
Daniil Harms – «Obiecte şi figuri»
Alexei Pastuhov – la fel
Igor Bahterev – «Furculiţe şi versuri»
Alexandr Vvedenski – «Cunoaştere de sine deasupra zidului»“.

Un moment important în afirmarea noii mişcări este spectacolul cu piesa lui D. Harms, *Elizaveta Bam*, din ianuarie 1928. Din cauza presei unanim defavorabile care-i învinuieşte pe oberiuţi de huliganism şi de „antisovietism“, gruparea începe să se destrame, dar Daniil Harms şi Igor Bahterev vor continua să ţină spectacole de poezie, deşi le e tot mai greu să găsească o sală unde să-şi întîlnească publicul. „Casa Presei“ însă nu refuză să găzduiască seri de poezie oberiută (cea mai reuşită fiind considerată seara din 24 ianuarie 1928). Tot aici, în 1929, va avea loc spectacolul cu o altă piesă a lui Harms, *Plimbare de iarnă*, care a scandalizat critica oficială la fel de mult ca şi spectacolul cu *Elizaveta*

Bam. Harms, Zaboloţki, Vvedenski, Bahterev şi Levin nu se lasă intimidaţi şi, deşi RAPP (Rossiiskaia Asoţiaţia Proletarskih Pisatelei – Asociaţia rusă a scriitorilor proletari) încearcă să-i izoleze, reuşesc să organizeze, în 1930, un nou spectacol de poezie la căminul studenţilor de la Universitatea din Leningrad unde citesc poezie Harms şi Levin. Apoi, oberiuţii proiectează un volum colectiv, *Baia lui Arhimede*, volum care nu va putea fi editat.

Între timp, oberiuţii, invitaţi de Samuil Marşak, încă din 1927, să colaboreze la Editura de Stat din Leningrad, Secţia pentru copii, publică literatură pentru copii, folosind genul acesta pentru a masca propria manieră literară oficial decretată deja „huliganism literar". Aceştia lansează capodopere ale literaturii pentru tineret, nu doar în cărţi, ci şi în revistele „Ej" („Ariciul") şi „Cij" („Piţigoiul") care s-au bucurat de un succes imens la publicul tînăr.

În 1931, au fost arestaţi aproape toţi poeţii oberiuţi: Vvedenski – în tren, Harms – în casa unor prieteni, iar N.P. Baskakov, directorul Casei Presei care a înlesnit publicarea manifestului OBERIU şi a acceptat spectacolele de poezie şi de teatru oberiut, a fost şi el arestat în locuinţa lui Harms. Cazul lor s-a numit „cazul scriitorilor pentru copii", iar învinuirea care li se aducea: „agitaţie şi propagandă antisovietică". În viziunea documentului incriminator, „non-obiectualismul", care stă la baza artei plastice suprematiste, abstracte sau analitice, şi care constituie temeiul artei absurde a oberiuţilor, este considerat un procedeu de transmitere a unui cod cifrat cu informaţii despre Uniunea Sovietică. Aceeaşi non-obiectualitate este amendată ca bază ideologică şi tehnică a tot felul de orientări „formale" care încercaseră şi anterior să deformeze tematica sovietică.

După o perioadă de deportare de doi şi, respectiv, trei ani, Harms şi Vvedenski revin la Leningrad, dar, spre sfîrşitul deceniului patru, sînt din nou arestaţi pentru a nu se mai întoarce. Oleinikov fusese şi el împuşcat în 1937, iar N. Zaboloţki arestat în 1939 pentru participare la o mişcare teroristă inexistentă, întărind spusa ironic amară a lui O. Mandelştam că în Rusia poezia este importantă pentru că se moare din cauza ei.

Deşi prin manifestul şi declaraţiile lor oberiuţii vor să se delimiteze categoric de futurism, legătura dintre cele două mişcări se dovedeşte mai mult decît evidentă la o analiză comparativă a operei lor poetice şi

a declarațiilor lor teoretice. Nu s-ar putea spune că gruparea a avut un ideolog anume, pentru că îi putem considera exponențiali pentru poetica oberiută, în egală măsură, pe filozoful L. Lipavski, pe poetul şi prozatorul A. Vvedenski dar şi pe poetul, prozatorul şi dramaturgul D. Harms, ultimul fiind mai cunoscut prin traducerea, publicarea şi comentarea lui în Occident. Autorii amintiți au consacrat problemelor de poetică pagini teoretice speciale, dar au şi diseminat poziții teoretice în multe din scrierile lor poetice, în care textul literar propriu-zis şi textul metapoetic se îmbină într-o originală compoziție liberă.

În acord cu gestul de destructurare a realului şi a limbii cultivat de futurism, dar şi de pictura analitică, constructivistă sau suprematistă rusă, în declarația lor colectivă din 1927 oberiuții proclamă principiul analitic de receptare şi de recreare a obiectului şi a limbii ca principiu creator major: „A. Vvedenski (limita stîngă a grupării noastre) descompune obiectul în părți, dar, din acest motiv, obiectul nu-şi pierde concretețea. Vvedenski descompune acțiunea în părțile ei – acțiunea nu-şi pierde legitatea ei creatoare. Dacă e să descifrăm pînă la capăt, obținem în gînd o imaginară a absurdului. De ce o imaginară? Pentru că absurdul palpabil va fi cuvîntul transrațional, iar acesta nu există în creația lui Vvedenski". În accepția oberiuților, obiectul şi cuvîntul trebuie să-şi recupereze valoarea lor integrală printr-un fel de întoarcere la pre-literatură şi printr-o revalorizare a obiectului. Iată de ce *obiectul*, *obiectualitatea* sau *non-obiectualitatea* devin conceptele pe care le întîlnim frecvent în scrierile oberiuților, investigarea acestora constituind temeiul deschiderii spre o artă analitică realistă şi fantastic-grotescă, pe care o putem considera mai curînd suprarealistă.

Discutînd formele de gîndire care se exprimă în modelele lingvistice ale conştiinței condiționate, oberiuții constată că realitatea nu poate fi cuprinsă în aceste modele şi, în consecință, îşi propun să le discrediteze şi să le distrugă limitele. În acest scop, D. Harms elaborează *Cea de a treia logică cisfinită a neantului infinit* (1930), ciclu de poezii în care fenomenul-personajul central este *Hniu* şi în care putem citi: „Totdeauna puritatea supremă a categoriilor se află în deplina necunoaştere a ceea ce ne înconjoară"[41]. În acelaşi context gnoseologic se înscrie „critica poetică a rațiunii" pe care o invocă A. Vvedenski în *Caietul cenuşiu* (1931-1932), dar şi în discuțiile dintre oberiuți, înregistrate de L. Lipavski

în 1933-1934 şi adunate sub titlul de *Dialoguri*. Într-o intervenție a lui Vvedenski consemnată astfel, descifrăm o replică la *Critica rațiunii pure* a lui Kant de pe poziții deconstructivist-constructiviste: „Am atentat la noțiunile şi la generalizările fundamentale, ceea ce pînă la mine nimeni nu a făcut-o. Cu aceasta, am realizat o critică poetică a rațiunii, mai temeinică decît cea abstractă. M-am îndoit că, de exemplu, vilă şi turn sînt legate între ele şi unite de noțiunea de edificiu. Poate că umăr trebuie relaționat cu patru. Am procedat aşa în practică şi în poezie şi astfel am dovedit că această critică există. M-am convins de neadevărul vechilor relații dintre lucruri, dar nu pot spune cum ar trebuie să fie cele noi. Nici măcar nu ştiu dacă există un singur sistem de relații sau dacă nu cumva sînt mai multe. Am şi eu sentimentul fundamental că lumea este divizată şi că timpul este fracționat. Şi, cum asta contrazice rațiunea, înseamnă că rațiunea nu înțelege lumea“[42].

Dacă Vvedenski pune sub semnul îndoielii rațiunea şi gîndirea cu categoriile şi sistemele lor consacrate, Harms va adăuga acestei situații cognitive, pe care acelaşi Vvedenski o numeşte „Marea Neînțelegere“[43], afirmații cu privire la imposibilitatea cunoaşterii lumii prin senzații: „Îmi spuneam că văd lumea. Dar întreaga lume era inaccesibilă ochiului meu şi vedeam doar părți din ea, iar tot ce vedeam numeam părți din lume (...) pe care le clasificam şi le dădeam nume. În funcție de atributele lor, părțile lumii erau inteligente sau neinteligente (...). Şi mai erau părți din lume care puteau gîndi, şi aceste părți priveau la alte părți ale lumii şi la mine. Şi toate părțile semănau între ele, şi le semănam şi eu lor. Şi vorbeam cu aceste părți ale lumii“[44].

Gîndind astfel, oberiuții descoperă incompatibilitatea dintre logica noastră omenească şi esența timpului. Vvedenski, de exemplu, formulează acest aspect într-un text care contrazice evident principiul futuristului Hlebnikov: „Timpul – măsura lumii“, deşi, în esență, pozițiile lor nu se contrazic, dacă ne gîndim la reversibilitatea timpului hlebnikovian şi la realitatea existenței lui fracționare datorită răsfrîngerii în diferite sisteme de referință. Diferența apare în sensul pe care-l conferă fiecare dintre cei doi autori relației dintre cunoaştere şi timp. În ce-l priveşte pe Hlebnikov, în timp se poate cunoaşte ceva, ba chiar se poate accede la cunoaşterea esențială, e drept, prin transraționalitate. Pentru Vvedenski, cum citim în *Caietul cenuşiu*: „Logica noastră omenească şi

limba noastră nu corespund timpului în nici un sens – nici în sensul lui elementar, nici în sensul lui complicat. Logica noastră şi limba noastră alunecă pe suprafaţa timpului. Cu toate acestea, poate trebuie să încercăm ceva şi să scriem dacă nu despre timp, atunci despre neînţelegerea timpului, să încercăm măcar să stabilim acele cîteva principii ale percepţiei noastre superficiale a timpului pentru ca, pe baza acestora, să construim un drum clar în moarte şi în întuneric, în Marea Neînţelegere“[45].

Îndoiala cu privire la cunoaştere şi la incompatibilitatea acesteia cu limitele noastre logice este prezentă nu doar în gîndire, ci şi în viaţă, încît oberiuţii se vor întreba de ce a fost nevoie să fie inventate lumi fantastice cu legi exacte care nu seamănă deloc cu viaţa reală, în timp ce viaţa aceasta este atît de fantastică, fiind atît de evident guvernată de întîmplare.

Presiunea întîmplării subminează aparenţele obiective ale lumii. Aceasta instaurează, în creaţia oberiuţilor, un „este“ care etalează anodinul, transformă întîmplarea în valoare pur existenţială, făcînd din textul poetic un spaţiu în care cauzalitatea şi timpul logic dispar pentru a lăsa locul „luptei cu sensul“. „Lupta cu sensul“ devine astfel principiul creator pe care Harms îl exprimă încă din 1926 şi din care face motiv al poeziei din 1931, *Rugăciune înainte de culcare*, o „interpretare“ a rugăciunii *Tatăl nostru*:

> Şi trezeşte-mă tare în lupta cu sensul,
> iute la mînat cuvintele
> şi harnic proslăvindu-l pe Domnul,
> în vecii vecilor.

Lupta cu sensul capătă mai multe aspecte în creaţia oberiuţilor. În primul rînd, aceasta înseamnă atenţie la obiect şi respectarea libertăţii acestuia în relaţia lui cu omul şi cu spaţiul, aşa cum vedem în *Spada*, de D. Harms: „Noi izolăm obiectul într-o lume de sine stătătoare şi el începe să posede tot ce se află în afara acestei lumi, aşa cum şi noi posedăm acelaşi tot. Obiectele care există independent nu mai sînt legate prin legile seriilor logice, ci umblă prin spaţiu pe unde vor ele, ca şi noi. După obiecte, umblă şi cuvintele substantivale. Cuvintele substantivale nasc verbele, dăruindu-le acestora propria opinie. Apoi, obiectele, urmînd cuvintele substantivale, săvîrşesc diferite acţiuni, libere, ca noul

verb care se naşte. Aşa apar însuşirile şi, după ele, apar şi adjectivele libere. Astfel creşte noua generaţie a părţilor de vorbire. Eliberat de albiile logicii, limbajul curge pe alte căi, învecinate cu alte limbaje".

Aşadar, oberiuţii identifică un proces generativ în creaţia de cuvinte în care un rol important îl au nu legile lingvistice de derivare a cuvintelor, ci relaţiile dintre cuvinte şi obiecte şi dintre obiecte şi cuvinte, relaţii în care seriile se amestecă într-o libertate care respectă libertatea existenţei obiectelor în lume. În acest sens, Harms scria în *Spada*: „Nu e că n-am mai fi lumea, dar noi sîntem de capul nostru, iar ea e de capul ei. La fel, nici omul nu este unul, ci mulţi"[46]. În al doilea rînd, a lupta cu sensul înseamnă a găsi „obiecte şi figuri", aşa cum face Harms, şi a realiza cu acestea serii care să „deranjeze legăturile dintre semnificaţiile lor de lucruri" pentru a conserva semnificaţiile / semnificaţia lor esenţială, care este de natură arhetipală. În legătură cu acest principiu, L. Lipavski semnala în *Dialoguri* şi în *Tratat despre apă* că, iniţial, „Cuvintele denumesc esenţialul – stihiile; doar ulterior acestea devin denumiri de obiecte, acţiuni şi atribute"[47]. Un astfel de cuvînt cu sens arhetipal este numit de Lipavski hieroglifă, un material important pentru literatura absurdă a oberiuţilor. Problemei hieroglifelor îi consacră şi I. Druskin studiul său *Steaua absurdului* unde ni se propune o adevărată fiziologie a hieroglifei.

Important din toată această discuţie care se poartă în jurul creaţiei şi a lumii, precum şi din creaţia oberiuţilor, este că inovaţia pentru ei nu înseamnă a născoci noi simboluri, cum le mai spun ei hieroglifelor, ci a redescoperi aceste adevăruri elementare ale lumii dincolo de expresia lor concretă, naturală (fizică, biologică, fiziologică, psiho-fiziologică). Astfel se socoteşte că hieroglifa este un fenomen material pe care-l percepem nemijlocit, pe care-l simţim şi-l acceptăm. Acest fenomen material ne vorbeşte mai mult decît ceea ce reprezintă el ca fenomen natural, deschiderea spre „mai mult" fiind de fapt ceea ce numeşte Druskin „sensul impropriu" al hieroglifei ce poate fi redat doar poetic, uneori prin asocierea unor noţiuni logic incompatibile, adică prin antinomie, opoziţie, ilogic.

În plan mai larg, hieroglifa este înţeleasă şi ca discurs indirect şi mediat cu care ni se adresează, prin lumea materială şi sensibilă, nematerialul, spiritualul, suprasenzorialul. Din acest punct de vedere, apa, pă-

durea care se desfrunzeşte, focul, cuvîntul se înscriu între hieroglife, pentru că în ele relaţia dintre semn şi semnificat este de identitate alogică, o relaţie dictată nu de logică ci de Marea Neînţelegere despre care vorbea Vvedenski în *Caietul cenuşiu*. Nu e greu de văzut că hieroglifele oberiuţilor, din care ei voiau să facă un dicţionar şi pe care le vedeau ca semne asemenea cu cele de pe cărţile de joc sau de tarot, sînt, de fapt, imaginile mitice şi arhetipale tradiţionale. Aceste imagini sînt tratate de oberiuţi ca pseudonime ale morţii, de nesuportat în expresia ei pură, prea ilogică pentru conştiinţa muritoare. Despre acest sens ne vorbesc misteriul *În jur e probabil Dumnezeu* şi poemul *Unde. Cînd*, de Vvedenski, *Obiecte şi figuri descoperite de Daniil Harms*, precum şi o serie de povestiri sau piesa *Elizaveta Bam*, de acelaşi autor.

Prin căutarea hieroglifelor şi combinarea lor, forţa stocată în cuvinte se eliberează, consideră Harms în *Obiecte şi figuri*. Acţiunea cea mai preţioasă a acestei forţe este aproape de nedefinit, dar există „patru maşini verbale“[48] care o fac vizibilă: versurile, rugăciunile, cîntecele şi descîntecele. Aceste forme invocate de Harms sînt reprezentative pentru situaţia de comunicare poetică pusă în dificultate de oberiuţi prin radicalizări care duc la absenţa comunicării, înţelese în sensul ei obişnuit, şi-l plasează pe destinatar în faţa unei enigme. Situaţia este splendid rezumată de Harms într-o poezie fără titlu, cu sugestii pitagorice, din 1931:

> Apa de Jos a oglindit tot ce era sus.
> Intrarea este închisă. Numai celui ieşit din apă, care-i curat, i se va deschide intrarea.
> Drumeţul merge prin grădina verde. Copacii, iarba şi florile îşi fac treaba.
> Şi în toate-i natura.
> Iată o piatră uriaşă de formă cubică.
> Iar pe piatră stă un om şi cîrmuieşte natura.
> Cine ştie mai mult decît acest om?
> .....
> Nu este corect.
>
> (trad. de Emil Iordache)

Sub semnul acestei enigme care este de fapt lipsa de sens, oberiuţii vor cultiva dicteul automat (Vvedenski) sau discursul poetic de o simplitate voit infantilă în care cuvintele sînt tratate ca nişte „chirpici“ sau „buşteni“, prin care sensul „circulă ca focul“.

„Respectă sărăcia limbii“[49] – îşi îndeamnă Vvedenski confraţii, iar Harms adaugă: „Prolixitatea e mama lipsei de talent“[50]. Împrejurarea

explică de ce oberiuții au abordat formele scurte sau fragmentare, fie că e vorba de proză, de poezie sau de poem.

Ca şi futuriştii, cînd nu ignoră regulile canonice ale genurilor literare, membrii grupării le parodiază printr-un joc continuu, mai ales la nivel compoziţional, dar şi la nivelul „logicii“ discursului pe spaţii minime sau întinse. „Glisarea“, „deplasarea“ dinspre ceea ce cunoaştem spre nou se produce prin intervenţii în „seria obiectelor“, considerată ca sistem concret în care se manifestă voinţa liberă a obiectului de a se învecina şi de a relaţiona cu absolut orice obiect, în pofida sau chiar împotriva „sistemului de noţiuni“, în care, totuşi, se transpune dînd naştere la absurd, ca în poemul lui Vvedenski *În jur e poate Domnul*. „Cinuri, boli şi animale/ Linii sînt plutind în haos“. La acest procedeu se adaugă dispunerea acţiunilor şi a fenomenelor pe sensul reversibil al timpului, procedeu bazat, pe de o parte, pe faptul că verbele „sînt curgătoare, întocmai ca ceva existent cu adevărat“[51], pe de altă parte, pe condiţia timpului ca „singurul lucru care nu există în afara noastră: (...) El răsare deasupra noastră ca neant. El transformă totul în nimic“[52]. Procedeul poate fi văzut în piesa *Elizaveta Bam*, de D. Harms, sau în poeziile lui A. Vvedenski din 1930-1934, între care *Sunt invitat să gîndesc* şi *Oaspetele călare*, din care citäm: „Şi cu mîna-n sens cotit –/ Peste rîu în neagră ceaţă/ Zburdă peştele zglobiu/ Oglindindu-se în rîu./ (...) Ieri la mine-a revenit“. Efectul acestor procedee este de a revela enigma Materiei, ca în poezia lui Harms, *Oknov şi Kozlov*, din 1931, sau de a ironiza realitatea sovietică, prin motive sociale şi istorice sau prin parodierea „eroului nou“, inclus în seria de „întîmplări“, în ciclul de „versuri crude“ din 1926-1928 (*Unul Pantelei l-a lovit pe Ivan cu călcîiul*, *Duceţimă cu ochii legaţi*), sau în seria de scurte scene dramatice în versuri de la începutul lui 1930: *Ei şi moara*, *Fereastra*, *Arhitectul, Apa şi Hniu*, toate semnate de acelaşi autor.

Ca şi futuriştii, oberiuții au epicizat lirica, operaţie etalată de chiar titlurile „narative“ ale multora dintre poeziile lor. Dar atît în poezia, cît şi în proza lor, epicul subminează aparenţele obiective de cauzalitate şi de efect, ca şi de înscriere în temporalitatea acceptată de noi ca o mişcare dinspre trecut spre viitor. Consecinţa este că subiectul şi acţiunea epică dispar, fiind anulate de lipsa de noimă a derulării lor, de repetiţiile şi de intervenţia fără sens a întîmplării într-un prezent ce se eternizează

prin repetiţie şi prin „lichefierea“ timpului, ca în tablourile lui S. Dali sau M. Ernst (vezi, în acest sens, povestirea *Bătrîna*, de Harms).

Situaţia gogoliană a epicului cu acţiune şi personaj lipsite de orice motivaţie este dusă la limită în creaţia dramatică a oberiuţilor, în special în scenetele şi piesele lui Harms. În piesa *Elizaveta Bam*, din 1927, de exemplu, personajele sînt puse în „situaţii“ fără o motivaţie psihologică, comportamentală sau evenimenţială şi sînt construite din perspectiva unui observator detaşat care nu redă, ci „înregistrează“, s-ar părea impasibil, tot ce vede. O astfel de înregistrare contrazice logica oricărei înţelegeri. Ilogicul sporeşte cu atît mai mult, cu cît autorul mimează respectarea alcătuirii piesei clasice (cu indicaţii de scenă, precizări de stil şi de ton asupra scenelor şi vorbirii personajelor) şi a scenelor, care alternează prin tautologie şi juxtapuneri artificiale. Astfel este distrusă pînă şi „logica“ reversibilităţii timpului din piesa hlebnikoviană *Lumea-delacapăt*, sugerîndu-ni-se construcţia operei literare ca o construcţie mecanică. Împrejurarea ilustrează natura „conceptualistă“ a absurdului lui Harms pe care trebuie să-l considerăm un precursor genial al literaturii absurdului şi un reprezentant major al acesteia.

A scris proză oberiută, mai exact, roman, şi Konstantin Vaghinov, format în cercul care evolua în jurul almanahului „Abraxas“ editat de M. Kuzmin, începînd cu anul 1922. Important pentru formarea romancierului grupului OBERIU este momentul întîlnirii lui cu M. Bahtin la mijlocul deceniului trei, cînd cunoscutul poetician studia satira menippe şi îşi scria studiile de poetică a romanului şi a eposului. Prietenia cu marele poetician nu va rămîne fără consecinţe pentru tînărul scriitor care va aplica principiile carnavalizării atît în proză, cît şi în poezia pe care o scrie între anii 1923-1927, cînd intră în gruparea OBERIU şi participă, alături de membrii acesteia, la seara de poezie „Trei ceasuri stîngi“.

Titlul primului roman, *Cîntecul ţapului*, apărut în 1927 îl consacră pe Vaghinov ca prozator interesat de actualitatea postrevoluţionară, mai ales de aspectele ei care atestă că lumea a intrat în degringoladă. El cultivă un discurs romanesc construit după principiul „teatralităţii pe scena vieţii“. Atmosfera paradoxală de rafinament cultural şi de diletantism din acest roman se construieşte cu procedee relevate de Bahtin ca aparţinînd carnavalescului. Ea face din acest roman un „roman cu cheie“, atît din perspectiva multistratificării planurilor narative, stilurilor şi to-

nurilor, deci ca tehnică liberă menippe, cît şi ca încifrare a unei realităţi în care intelectualitatea nu-şi găseşte locul.

În această privinţă, *Cîntecul ţapului* se înscrie într-o suită reprezentată de romanul lui V. Kaverin, *Scandalagiul*, 1927 şi de trilogia lui Riurik Ivnev, *Iubire fără iubire*, 1925, *Casă deschisă*, 1927 şi *Erou de roman*, 1928. Acestor proze li se adaugă *Corabia nebună*, 1931, de Olga Forş şi *Roman teatral*, din 1936-1937, de M. Bulgakov.

Romanele ulterioare ale lui Konstantin Vaghinov confirmă valoarea lui de mare prozator de avangardă într-un gen care, prin el, s-a putut simţi complet înnoit. *Muncile şi zilele lui Svistonov*, din 1929, un roman despre scrierea unui roman, etalează procedeele prin care s-a produs această înnoire. Între aceste procedee, colajul compoziţional, introducerea în ficţiune a unor materiale-document (dări de seamă, afişe, reclame, decrete, discursuri, studii, meniuri, note de jurnal etc.), transpunerea în naraţiune a unor portrete făcute după natură (în secvenţe de tip reportaj sau pur şi simplu de prezentare), introducerea de nuvele care nu au legătură cu acţiunea sau cu personajele romanului. Procedeele fuseseră deja consacrate de Gogol şi Dostoievski, dar funcţia caricaturală pe care ele o capătă în romanele lui Vaghinov atestă o nouă abordare a lor în contextul unei proze suprarealiste baroce care, totuşi, n-a uitat cît datorează absurdului gogolian.

M. Bahtin a remarcat noutatea prozei lui Vaghinov şi a apreciat lumea carnavalescă a romanelor acestuia în care cotidianul se învecinează cu domeniul cultural şi filozofico-istoric, într-o structură liberă şi deschisă. Aceeaşi structură se observă şi în romanele mai tîrzii ale lui Vaghinov, *Bambociada*, 1931 şi *Harpagoniada*, 1932-1933, scrieri grefate parodic pe modelul „eposului eroic".

În viaţa literară de după 1922, cum am mai spus, deja intervin decis statul şi administraţia culturală care impun, prin decrete şi hotărîri, reaşezarea multitudinii de grupări şi cercuri literare în jurul ideii de „artă proletară". Faţă de această politică oficială, grupările şi direcţiile artistice se manifestă diferit şi-şi elaborează un program estetic ce-şi găseşte expresia în manifeste şi declaraţii de tot felul. Cum am văzut, unele dintre ele, cum este imaginismul sau OBERIU, resping explicit practicarea unei arte tendenţioase, păstrîndu-se în spaţiul destinat unei elite cunoscătoare, chiar dacă vor încerca să abordeze publicul prin extinderea spa-

ţiului artisticului. Împrejurările istorice fac, însă, ca în artă şi în cultură să pătrundă veleitari de tot felul pe care-i adăpostesc grupări ca „Lef“ şi „Novîi Lef“, ce adaptează la dezideratul „artei proletare“ cîteva principii ale futurismului rus. A înlesnit acest fenomen, mai ales, RAPP (Rossiiskaia Assoţiaţia Proletarskih Pisatelei – Asociaţia Rusă a Scriitorilor Proletari)(1919-1932), care cultivă o artă pusă în serviciul revoluţiei iar nu o artă estetic revoluţionară. RAPP este susţinută de revista „Na literaturnom postu“ – „De strajă literaturii“ (1926-1932), specialistă în „execuţii literare“ prin criticii L. Auerbach, G. Lelevici sau P. Pavlenko.

În eseul său, *Armia poeţilor*, Osip Mandelştam consemnează fenomenul, dovedindu-se încă o dată „străin“ de încercările pe care le face arta postrevoluţionară de a răspunde imperativelor practice ale „avangardei politice“ de „construcţie“ a unei noi lumi. De aceea, grupările constituite în această perioadă se vor simţi obligate, cum s-a văzut, să-şi formuleze nu doar un program estetic pe care să-l respecte, dar şi căile prin care să poată pune în act funcţia socială a artei. Astfel, esteticul va fi înlocuit, mai mult sau mai puţin explicit, cu utilul, artistul fiind chemat să producă „obiecte utile“ şi, deci, să devină un artizan. Ideea va fi expusă de teoreticianul recunoscut al LEF-ului, Osip Brik (acesta venit din critica formală), în articolul său *Literatura factologică*, în care i se cere literaturii să devină un martor al revoluţiei şi să se democratizeze pînă la o maximă accesibilitate, care nu exclude simplismul operelor propuse unui receptor identificat cu „masa“. E un bun prilej pentru poetul proletar de a se simţi un sacerdot, „un motor al revoluţiei“, prin intermediul gestului său creator. Acest gest vizează o cultură absolut nouă, bazată exclusiv pe un conţinut nou pe care i-l propune epoca, iar nu pe capacitatea de invenţie şi de ficţionalizare. Respectiva corectură era impusă de Decretul Comitetului Central al PCUS, *Despre reorganizarea organizaţiilor literar-artistice*, din 23 aprilie 1932.

Considerîndu-se revoluţionară şi, prin aceasta, continuatoarea futurismului, arta proletară a folosit cîteva cuceriri estetice ale futurismului, fără a depăşi nivelul mimetismului grosolan. Astfel, ea a putut pune în derută cercetătorii asupra graniţelor reale de timp în care trebuie să plaseze prestigioasa mişcare de avangardă. De fapt, în deceniul al patrulea, arta rusă se pregăteşte să lanseze „realismul socialist“ care a făcut o carieră îndelungată şi păgubitoare sub raport estetic atît în Rusia,

cît şi aiurea. Începînd cu anul 1934, această artă este deja oficializată. În ceea ce priveşte futurismul, el este continuat discret de supraviețuitori ai mişcării, cum este A. Krucionîh, dar şi de imaginişti şi de OBERIU, fiecare în direcția proprie, sugerată de un aspect sau altul al atît de generoasei teorii şi practici poetice avangardiste.

Vor profita însă din plin de noua orientare spre „util“ ARTELE PLASTICE, mai ales artele aplicate care vin, tot de la începutul secolului XX, cu impresionante realizări.

Arte plastice şi arhitectură

Stilul Modern de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX în Rusia, cultivat de artiştii de la „Mir iskusstva“, a însemnat nu doar o replică dată picturii cu tematică, profesate de realiştii peredvijnici, dar şi etalarea convenției ca moment important în crearea operei de artă şi, mai ales, apropierea artelor plastice majore (pictura şi sculptura) de artele aplicate şi decorative cărora li s-a conferit o adevărată strălucire. În totul, stilul Modern de la „Mir iskusstva“ propune un simbolism întîrziat în pictura rusă care, cu toate deschiderile pe care le-a oferit la nivelul creației şi al teoriei artei, prin stilizările sale decorative îndatorate artei bizantine şi unui baroc rus, ca şi realismul peredvijnicilor, va fi agresiv combătut de noile direcții care se afirmă, în numele „deconstrucției“ şi al unui limbaj plastic complet nou.

Între noile grupări şi direcții, se remarcă „Golubaia roza“ din 1904-1908, grupare în care se simt ecouri ale fovismului în practicarea unei arte simple şi fireşti în construcția ei, cu vagi trimiteri către arta primitivă. Dorința de a renunța la codul unei picturi profesionale favorizează sinceritatea şi naturalețea creației, orientate spre folclor. Această revoltă împotriva culturii profesionale îşi avea propria ei estetică în contextul căreia, totuşi, simplitatea s-a putut transforma uneori într-o poză pretențioasă. Artiştii care au ilustrat cel mai convingător orientarea de la „Golubaia roza“ sînt Mihail Larionov (cu seria lui de soldați cu o tipologie apăsat vulgară şi cu tablourile lui de gen cu alură de reclamă, din perioada mai tîrzie 1909-1910) şi Natalia Goncearova care pictează tablouri cu scene groteşti şi cu figuri greoaie şi masive avînd silueta unor

idoli păgîni. Era aceasta o modalitate de a iniția direcția primitivismului (1907-1914) în pictura rusă la care, în timpul războiului, aderă K. Malevici şi V. Maiakovski cu placatele lor antirăzboinice, alcătuite după modelul lubok, în manieră grotesc-primitivă. Ca primitiv a debutat şi M. Chagall în tablourile lui cu scene cotidiene din viața orăşelelor de provincie (*Sabatul*, 1910, *Nunta*, 1909, *Naşterea*, 1910, *Purim*, 1916). De fapt, în pictura lui Chagall din perioada rusă se îmbină într-o construcție sonoră şi plină de îndrăzneală, dar şi muiată în aura unei adânci îngîndurări, tendințele fovismului, expresionismului şi simultaneismului futurist, sintetizate într-un primitivism atestînd un eclectism proteic (vezi *Eu şi satul*, 1911, *Ferestre pariziene*, 1913, *Evreul verde*, 1914).

Între 1911-1914, la München, s-a impus mişcarea expresionistă *Călărețul albastru* din care, cum am mai spus, făceau parte şi artişti ruşi, între care V. Kandinski, D. Burliuk şi A.G. Iavlenski. Concomitent, aceşti artişti participau intens şi la grupările care activau în Rusia. Dintre acestea gruparea „Valetul de tobă“ (1910-1911) care-şi propune o viziune a lumii material-senzoriale şi adoptă cîteva procedee de tratare plastică a formei specifice fovismului, cubismului, dar şi expresionismului. Efectul aplicării acestei viziuni şi acestor procedee, cu păstrarea dominantei cubiste, poate fi urmărit în pictura făcută în tuşe largi şi pline de temperament de P.P. Koncealovski (*Culori uscate*, 1912) sau de I.I. Maşkov (*Camelia*, 1912). Dar tehnica cubistă poate fi detectată, mai ales, în faza ei analitică, în creația lui K. Malevici care a venit doar incidental în contact cu gruparea „Valetul de tobă“. Ceea ce reține atenția la adepții acestei grupări este tendința de a scoate pictura din granițele artelor plastice, de a renunța chiar la atributele care o definesc ca atare.

Un prim pas în acest sens l-a constituit afirmarea independenței artei față de realitate, apoi faptul că esența activității artistice este considerată crearea de forme proprii numai artei, generate doar de legile ei absolute sau de acțiunea spontană a artistului. În acest mod se sugerează că arta este activitate semantică liberă, că ea introduce simboluri noi sau noi moduri de folosire a simbolurilor cunoscute, că ea trebuie să năzuiască spre „realitățile ascunse sub vălul a ceea ce se vede“, cum afirma F. Marc. De aceea mimeticul va fi respins atît de tranşant şi se va exprima nevoia de a zugrăvi inexprimabilul, fața nevăzută, spirituală a lumii. Împrejurarea a pus în discuție chiar natura artelor plastice, sensul şi

instrumentele lor în cea mai radicală formă de manifestare a modernismului care este avangarda.

Toate direcţiile avangardei vor declara ca deziderat principal căutarea de noi forme şi funcţii ale artei exact în spaţiul care desparte arta de non-artă. Cele mai importante linii ale acestei căutări conduc spre abstractizare care reduce creaţia artistică la crearea unor compoziţii nonobiectuale, plastice, colorate sau ritmice ş.a.m.d. Aceste compoziţii înlesnesc asociaţii libere de forme, idei, senzaţii, emoţii fără ca prin aceasta să se considere purtătoare ale unui conţinut anume. Pentru a se face înţeleşi, artiştii sînt nevoiţi să lanseze programe, manifeste şi chiar un fel de tratate privitoare la arta pe care o propun. Din numeroasele texte explicative ale artiştilor plastici care s-au publicat sau au însoţit expoziţiile lor din deceniul al doilea se detaşează dorinţa acestora de a ajunge la o formă de artă superioară, curăţată de funcţia ei de reprezentare, chiar de plasticitate. Cel mai adesea este vizată arta abstractă care, folosind motivele ne-plastice, geometrizate sau libere, precum şi compoziţiile libere, urmăreşte să facă din toate acestea semne ale unui principiu spiritual care stă ascuns în lume şi în obiectele ei.

În 1910, în Rusia s-au conturat cîteva căi care duceau la abstractizarea imaginii plastice. Astfel gruparea „Coada de asin“ aborda abstracţionismul în formula lui emoţională şi temperamentală care a primit denumirea de „lucism“ (sau „ragism“, 1912-1916) şi a fost teoretizată de M. Larionov şi de Natalia Goncearova. În accepţia lui Larionov (1911), forma artistică trebuie să reproducă mişcarea razelor de lumină ce emană din obiecte şi să exprime dinamismul linear al planului pictat. În acelaşi an, Vasili Kandinski producea prima lui creaţie abstractă, o acuarelă susţinută de eseul *Spiritualul în artă*, publicat în 1912. Abstracţionismul pe care-l propune Kandinski apelează la „piramida vizuală renascentistă“ şi face din criteriul formal un principiu unitar pentru o compoziţie stereometrică ce înscrie şi traduce mişcarea într-un volum devenit simultaneitate de impresii. În tablourile lui, *Compoziţia Nr. 6*, *Compoziţia Nr. 7*, din 1913, culoarea are semnificaţia unei emoţii pure care, combinată cu forme abstracte, acţionează ca nişte scheme-semne de emoţii. În *Spiritualul în artă*, din 1911, Kandinski însuşi propunea o lectură semantică a tablourilor sale în care formele se comportă ca un lexic a cărui interpretare solicită din partea privitorului o colaborare inteligentă.

Renunţînd la a reprezenta figuri, Kandinski caută „sufletul tainic“ al realităţii pe care îl surprinde în compoziţii tumultuoase (majoritatea de după 1913), muzicale în care, cum spune el, „liniile şi culorile (...) sînt cifruri de emoţii“. Principiul muzical devine constructor şi pentru tablourile lui A.G. Iavlenski care foloseşte drept acorduri compoziţionale linii de un senzualism greu, care derealizează obiectul reprezentat. Eliberată de atracţia sentimentală sau pitorească a obiectului, această artă abstractă ne oferă sugestia unui univers fluid şi insesizabil, precum forţa secretă care circulă prin interiorul lucrurilor. Şi reuşeşte să facă aceasta prin descompunerea suprafeţei tabloului în tonuri difuze şi discontinui în care ici şi colo, ca în acuarela lui Kandinski din 1910, pare că răsar forme embrionare ce tind să se organizeze în funcţie de forme necunoscute şi ciudate.

Viziunea „topologică“ pluralistă, analitică şi discontinuă asupra lumii, specifică începutului de veac XX, îşi găseşte expresia şi în pictura cubofuturistă care se deplasează dinspre cubismul analitic spre abstracţionism în creaţia lui D. Burliuk, K. Malevici, L.S. Popova, O.V. Rozanova, N.A. Udalţova. Înainte de 1913 şi puţin după acest an, pînă la declararea suprematismului, K. Malevici cultivă principiul raţional-geometric al cubofuturismului pe care-l duce pînă la ultimele lui consecinţe în cunoscutul tablou *Pătratul negru*, din 1915.

Cubofuturismul s-a afirmat în pictură ca mişcare formal-abstractă, aşezată sub semnul rupturii decise de tradiţie, al orientării spre actualitate şi spre viitor. În acest sens, pictura cubofuturistă îşi însuşeşte ritmurile, mişcările şi formele urbane moderne, selectate din lumea tehnică, din lumea sportului şi a aviaţiei. De aceea, în tablourile cubofuturiste vom găsi motive din lumea reală, detalii naturaliste, combinate dinamic cu linii, planuri şi suprafeţe. Aceste combinaţii exprimă mişcarea în timp, dar şi o natură dezagregată care invită la reconstrucţie în conformitate cu intenţiile autorului, iar nu cu o realitate sau alta. Acest efort coparticipativ îl solicită tablourile cubofuturiştilor D. Burliuk (*Podul*, 1911), A. Lentulov (*Imagine alegorică a războiului din 1812*, 1912), K. Malevici (*Tocilarul*, 1912-1913, *Aviatorul*, 1914), N. Goncearova (*Aeroplan deasupra trenului*, 1913, *Biciclistul*, 1913), O. Rozanova (*Oraşul*, 1913), A. Exter (*Oraş noaptea*, 1913), A. Şevcenko (*Muzicanţii*, 1913).

Cubofuturiştii grupaţi în jurul lui M. Larionov la „Coada de asin“ sînt conştienţi de rădăcinile orientale ale futurismului plastic rus şi

elaborează un program pe care-l fac cunoscut în îndrăzneața declarație din 1913 *Luciştii şi futuriştii*. Semnată de M. Larionov, N. Goncearova, K. Zdanevici şi alții, declarația distinge ca trăsătură specifică futurismului plastic rus fuziunea paradoxală dintre formele orientale şi rădăcinile naționale ale artei ruse cu ritmurile şi formele vieții urbane moderne. Această fuziune este menită a sugera a IV-a dimensiune a obiectului, reprezentat nu în forma sa vizibilă, ci într-o formă compusă din raze, linii paralele, convergente, tangente sau încrucişate: „(...) Sîntem împotriva Apusului care vulgarizează formele noastre şi pe cele orientale. (...) Întreg stilul genial al zilelor noastre – pantalonii, haina, încălțămintea, tramvaiele, automobilele, aeroplanele, căile noastre ferate, vapoarele imense sînt o mare încîntare, constituie o epocă atît de mare cum n-a mai văzut istoria lumii“[53].

Privind futurismul rus din perspectiva istoriei artei lumii, în volumul al doilea din *Istoria artei*, Elie Faure constată, poate prea grăbit, că „Încercările ruseşti de cubism colectiv nu şi-au găsit cadre îndeajuns de fixate în moravuri şi în suflete pentru a da naştere unor construcții cu adevărat originale. (...) Poate sîntem îndreptățiți să ne aşteptăm, pe acest teren, la o încercare de punere de acord între Europa şi Asia, între muzică şi formă, între mişcările secrete ale unui dinamism psihologic inepuizabil şi abstracțiile cele mai aride ale ştiințelor mecanicii şi construcției“[54]. În realitate, ruşii au dat naştere unor opere cu adevărat originale într-un cubo-futurism de factură barocă în care prezența liniilor curbe, frîngerea de contururi, folosirea unor volume generoase şi a unor ritmuri clare concură la realizarea unor opere exuberante, melodioase şi sonore. Lucismul va fi văzut, în declarația *Luciştii şi futuriştii*, ca şi în tabloul lui Larionov din 1912-1913 *Lucismul*, ca o variantă personală, larionoviană, dar şi general rusească a futurismului, ca o sinteză între cubism, futurism şi orfism.

Perioada de maximă afirmare a cubofuturismului în pictura rusă se situează între 1912-1914, sfîrşitul anului 1914 şi începutul anului 1915 anunțînd deja alte trei direcții importante: constructivismul, suprematismul şi arta analitică.

Constructivismul îşi propune încă de la început să extragă o concluzie logică din ambiguitatea pe care o etalează ansamblele volumetrice şi obiectuale din artele plastice şi decorative care tind să părăsească do-

meniul artei. Acestei direcţii îi aparţin compoziţiile tridimensionale ale lui Ivan Puni (*Ansamblu transraţional*, 1915), „contrareliefurile“ lui V. Tatlin (*Compoziţie sintetico-statică*, 1914-1915), sculptura lui Arhipenko, precum şi „planitele“ şi „arhitectonele“ lui K. Malevici. Specifică direcţiei constructiviste în primul ei stadiu este şi tentativa lui Arhipenko de a realiza o sinteză între sculptură şi pictură, ca în tabloul *În faţa oglinzii* din 1915.

Aceste căutări pun în evidenţă faptul că pentru artiştii începutului de secol XX forma căpătase o instabilitate care trebuia să sugereze instabilitatea organismelor primitive şi să ne facă să percepem ideea că materia nu este decît un semn al universului. Experimentele în acest context conduc la compoziţii, uneori spectrale, care dezvoltă un motiv arhitectonic sau ornamental şi care nu pot fi considerate opere de artă în sensul cunoscut al cuvîntului. Este şi motivul pentru care artiştii plastici simt nevoia să-şi însoţească operele expuse cu texte explicative din care reiese că nu numai publicul, dar şi ei înşişi îşi consideră operele ca experimente compoziţionale, avînd ca temă un mediu obiectual-spaţial. Aceste opere văzute şi ca proiect de creaţie de forme erau menite, aşa cum o spune manifestul lui Larionov din 1912-1913 *Lucismul*, să „şteargă graniţele dintre suprafaţa tabloului şi natură“. Tema organizării compoziţionale a unui mediu de obiecte şi spaţii, în varianta Malevici şi Tatlin, conţine în ea sugestia funcţional-utilitară care va deplasa limitele interioare ale artei în secolul XX şi va conduce, pretutindeni în lume, la înflorirea unor domenii conexe artelor plastice: arhitectura, design-ul, litografia, grafica şi grafica de carte, fotomontajul, arta decoraţiilor interioare, decoraţia teatrală, afişul.

Compoziţii de pictură şi arhitectură cu astfel de funcţii vor executa în Rusia N.A. Pevzner, Arhipenko şi Tatlin. Arta afişului, a graficii, litografiei şi fotomontajului va fi ilustrată cu strălucire de M. Larionov, N. Goncearova, O. Rozanova, K. Malevici, V. Maiakovski sau A. Krucionîh.

La 10 mai 1914, Tatlin deschide uşile atelierului său pentru cinci zile publicului curios. Împărţea acest atelier cu cubofuturiştii L. Popova, A. Udalţova şi A. Vesnin, toţi expunînd, conform afişului, „compoziţii sintetico-statice“. Erau compoziţii sculpturale care conţineau, aproape exclusiv, forme geometrice pure, reunite după un principiu conceptualist. „Contrareliefurile“ lui Tatlin, dar şi lucrările companionilor săi ex-

puse cu acest prilej, depăşeau „deconstrucţia“ cubistă prin proiectarea compoziţiei în realitatea fizică a celei de a treia dimensiuni. Prin această operaţie, „relieful“ obiectual se deplasa spre o formă ne-mimetică, spre geometria pură. Despre acest experiment al picturii vorbeşte mai tîrziu N. Tarabukin în cartea sa *Încercare asupra teoriei picturii* (1916-1923): „Forma operei de artă constă din două momente principale: *materialul* (culorile, sunetele, cuvintele) şi *construcţia*, datorită căreia materialul se organizează într-un tot finit cu logica sa artistică şi cu sensul său interior“. Cum se vede, întregul operei este funcţie exclusivă de construcţie, şi Tatlin a demonstrat acest adevăr atunci cînd, în „reliefurile“ şi „contrareliefurile“ sale, a realizat o reacţie în lanţ în interiorul materialelor pe care le folosea, conferindu-le acestora o formă neobiectuală şi o structură existenţială.

În 1915 „reliefurile“ colorate tatliniene sînt înlocuite de reliefurile „unghiulare“, care anunţă decis o nouă plastică a non-obiectualităţii. Aceste ultime reliefuri au putut fi văzute de public la expoziţia din 1915, „Ultima expoziţie futuristă de tablouri «0,10»“ unde erau expuse şi cîteva pînze suprematiste semnate de Malevici. În noile reliefuri, spaţiul (ca gol) devenea o componentă a volumului (plinului) iar volumul era perceput ca spaţiu (dinamică) şi nu ca materie (statică). Astfel, noţiunea (idealitatea) tinde să ia locul obiectului în reprezentare, producînd o dematerializare conceptuală a formelor. În acord cu această tendinţă, între 1918-1922, Tatlin realizează structuri materiale de esenţă metafizică ce-şi găsesc expresia supremă în proiectul „bicicleta aeriană“ din 1928-1932, botezată „Letatlin“.

Pentru a-şi numi creaţiile non-obiectuale, O. Rozanova foloseşte termenul futurist de „transraţional“ sau „transmental“, astfel că la expoziţia menţionată, din 1915, ea expune o serie de „ansambluri transraţionale“. În aceste ansambluri, formele non-obiectuale sînt create prin extranslarea forţelor „transcendente“, prin aceasta cubofuturismul Olgăi Rozanova apropiindu-se de suprematismul lui Malevici. Specific pentru O. Rozanova este, aşa cum se vede din textul ei explicativ care-i însoţeşte lucrările la expoziţia amintită, că amplasarea formelor non-obiectuale în construcţie este condiţionată de „logica ponderii vizuale a petelor de culoare“, adică de legea acţiunii culorilor.

În timpul expoziţiei „0,10“ a fost lansat şi manifestul suprematist *Manifestul sculpturii suprematiste*, semnat de K. Malevici, Ivan Puni şi Ivan Kliun. Manifestul anunţa intenţia suprematismului de a se orienta spre spaţiul tridimensional în invenţia formelor non-obiectuale. În acelaşi an, 1915, în jurul lui Malevici se constituie gruparea „Supremus“ şi apare manifestul *De la cubism şi futurism la suprematism*. În acest manifest, maestrul avansează ideea „dinamicii plasticii picturale“ care este chemată să „exprime o stare sau alta a vieţii“, precum şi ideea că: „Starea obiectelor este mai importantă decît esenţa şi sensul lor“. Este perioada suprematismului colorat şi bicolor cînd Malevici pictează *Construcţie suprematistă*, 1915, *Suprematism*, 1915-1916, precum şi celebrul *Pătrat negru*, 1915, perioada cînd începe să studieze stările diferite ale planului suprematist ca plan care dispare şi reapare. Astfel, între 1915-1918, în structura fiecărei compoziţii apar două-trei planuri, fiecare în culoarea proprie (*Suprematism: mase de culoare în dimensiunea a II-a şi a IV-a*, 1918).

Reducerea acestor planuri la unul singur sau chiar la o parte de plan, în 1918, atrage după sine discuţiile privitoare la arta abstractă între adepţii şi adversarii acesteia, care-şi vor spune „productivişti“ şi care cîştigă teren tot mai mult.

Cum se poate vedea din manifestul *Creaţia non-obiectuală şi suprematismul* (1919), dar mai ales din manifestul *Oglinda suprematistă* (1923), Malevici nu mai consideră suprematismul doar stil în pictură, ci-l proclamă drept filozofie a lumii şi a existenţei care-şi propune să revizuiască „limitele ontologice ale picturii“ şi să găsească posibilitatea de a transforma dinamic „ordinea lucrurilor“. Artistul încearcă să reducă forma la zero pentru a putea merge dincolo de zero, pentru a se putea proiecta într-un spaţiu cosmic. Între artă şi realitate ar urma să se stabilească un raport de echivalenţă. Filozofia echivalenţei între 0 şi ∞ este exprimată în tabloul din 1923 *Pătratul alb*. În acest tablou, opera de artă tinde să transceandă nu doar realitatea, ci şi pe ea însăşi ca produs finit şi desăvîrşit, lăsînd locul *facerii* ei, unei tensiuni generatoare de creaţie infinită. S-ar părea că în acest punct ideile lui Malevici se întîlnesc cu ideile exprimate de Kandinski în *Spiritualul în artă* (1911). Dar, în timp ce Kandinski concepe viitorul artei într-o sinteză monumentală de procedee de expresie (plastice, muzicale, poetice), Malevici consideră arte-

le plastice ca inițiatoare unice ale unei transformări de proporții a realității, ale unei cotituri spirituale gigantice.

Concepției suprematiste a lui Malevici i se opuneau, încă din 1916, V. Tatlin, L. Popova şi A. Udalțova care-şi retrăgeau lucrările de pe simezele expoziției „0,10“ în semn de protest. Izolarea lui Malevici în mediul artistic creşte cu deosebire din 1919, cînd acesta pleacă la Vitebsk, reuşind să atragă la suprematism cîteva talente de primă mărime – El Lisiţki, Ermolaieva – şi să înființeze acolo o grupare pe care o va numi UNOVIS (Utverditeli novogo iskusstva – Adepții noii arte).

Deşi între 1928-1935 Malevici pare a reveni la pictura figurativă, cele circa o sută de tablouri pictate în acest răstimp nu atestă renunțarea la suprematism, ci realizarea acestuia cu material figurativ prin culori şi forme pure, severe şi laconice, confirmînd afirmația lui Elie Faure că: „(...) arta avangardei nu exprimă nici un obiect (...) obiectul recreat accede la o viață mai generală de la bun început (...) dar şi infinit mai directă decît ceea ce i se pretinde a reprezenta“[55].

Prinsă între mişcările secrete ale unui psihologism inepuizabil şi abstracțiile cele mai aride ale conceptualismului, forma capătă o instabilitate care sugerează, cum s-a spus, instabilitatea organismelor primitive, infinitul devenirii universului, dar şi ezitările şi suferințele unei umanități ajunse la răspîntie. Toate acestea se vor exprimate în *arta analitică*, direcție care-şi găseşte principiile tot în cadrul cubofuturismului şi expresionismului şi care, în 1914, se afirmă prin Pavel Filonov. De la bun început, arta analitică se declară adepta „formei organice“ în care se poate folosi limbajul formelor geometrice, dar fără să se renunțe la figurativ, cum o atestă manifestul lui Pavel Filonov din 1913-1914, *Tablouri făcute* (*Sdelannîe kartinî*).

În perioada 1909-1913 Pavel Filonov este în căutarea unei estetici „antediluviene“ în care arhaicul, parvenit prin arta populară cu semnificațiile ei magice (sculptura în lemn, totemul, frizele sculptate de pe casele țărăneşti, idolii de piatră ai stepei) se recodifică într-o intersectare de factură cubistă a totului cu totul. Acestea toate relaționează în *Capete*, 1910, *Formula primarului*, *Bărbat şi femeie* sau *Ospățul regilor*, din 1912-1913, dar, mai ales, în suita de „idoli de lemn“ care ilustrează poemele lui Hlebnikov, *O noapte în Galiția* şi *Către Perun*, din volumul *Izbornik* (*Opere*), 1914.

Meditînd la natura şi legile artei pe care o face, Pavel Filonov va constata că ea este afină cu arta avangardei, dar că este şi diferită de aceasta. El se va întîlni cu arta contemporană lui în năzuința de a elibera imaginea plastică de tentația mimetică, dar fără a apela la descompunerea cubistă a obiectului sau la pulverizarea lui în pete de culoare energetică. Ca şi Hlebnikov în poezie, Filonov va căuta forma internă a obiectului, pe care-l va duce pînă la abstracție tocmai prin exacerbarea naturalismului acestuia. Accesul la forma internă a obiectului-lumii are loc prin două metode pe care Filonov le semnalează în *Ideologia artei analitice şi principiul facerii*, 1914-1915, scriere publicată complet abia în 1967 şi reluată în partea ei secundă în *Declarația germinației universale*, publicată în 1923. Aceste metode sînt: metoda „analitică-intuitivă" şi metoda „absolut ştiințifică". Ele sînt menite a depăşi „filozofia non-obiectualității" şi anecdoticul culorii, specifice artei contemporane, şi să ofere obiectul în întregul lui: „Ştiu, analizez, văd, percep că în obiecte nu sînt două predicate, nu există formă şi culoare, ci există o întreagă lume de fenomene vizibile sau invizibile, emanații, reacții, incluziuni, naşterea, viețuirea, atribute cunoscute şi necunoscute care, la rîndul lor, îşi au propriile predicate, astfel că încrederea în realismul modern al celor două predicate, direcțiile de stînga sau de dreapta sînt neştiințifice şi complet moarte". În locul realismului şi a non-obiectualismului, Filonov pune inițiativa observării tuturor predicatelor obiectului sau ale lumii şi principiul *tabloului construit biologic*, printr-un procedeu adecvat „creației". În acest sens, obiectul este prezentat nu în spațiu, ci într-o „sferă" care cuprinde: biodinamica, intelectul, emanațiile obiectului, generările, procesele care au loc în culoare şi în formă, pe scurt, întreaga viață a obiectului cu vecinătățile sale. De aici o altă noțiune importantă pentru arta analitică: *continuitatea*, menținută de *transformare* şi de *sdvig* (translare, dislocare). Continuitatea vizează aici nu unitatea formei şi conturului obiectului, ci unitatea sferei şi a formei compoziționale care se prezintă ca o formă activă, care să vorbească mereu de „înflorirea universală", de „germinația universală" ca de principiul originar în acțiune. În consecință, tablourile lui Filonov nu se construiesc ca viziuni momentane, ci ca esențe ale fenomenelor, şi acest lucru le conferă o tensiune intelectuală majoră. Deşi ar putea fi interpretate în cheie expresionistă, pînzele *Capetele*, 1910, *Ospățul regilor*, 1913, *La masă*, 1912-1913, *Mulgătoarele*, 1914, *Familie de țărani*, 1914 su-

gerează o căutare a căii de analiză a conştiinţei, de relevare a conţinutului intelectului, dar şi a psihismului originar, prin construirea unui spaţiu pictural traversat de un timp care nu este individualizat, ci concentrat/dilatat la maximum.

Pictura analitică pe care o teoretizează Filonov nu renunţă la formă şi la culoare, dar acestea dobîndesc la el noi funcţii. Liniile fluente, flexibile par a urma conturul obiectelor reale (vezi *Capete* sau *Ospăţul regilor*), dar ele se înscriu într-o împletire de transformări şi de deplasări de planuri care le deformează pentru a da seama mai bine tocmai de natura lor interioară, de participarea lor la un proces biodinamic care se petrece în ele, dincolo de ele şi dincolo de rama tabloului. Aşa se face că spaţiul nu mai este perceput ca fundal pentru delimitarea formei obiectului, ci ca parte a acestui obiect. Această realitate ne este sugerată de petele de culoare care nu respectă contururile obiectelor, ci le traversează într-un proces de condensare şi rarefiere care include obiectele într-un sistem de pulsiuni continue, sistem ce transmite tensiunea intelectuală a formei înseşi. De aceea artistul va considera că el trebuie „să inventeze forma în fiece moment“, iar nu să o adecveze la obiect sau la un construct intelectual pre-formal.

Operaţia analitică destinată a evidenţia şi a include în imaginea obiectului toate atributele lui şi toate relaţiile în care acesta este prins, inclusiv relaţia cu intelectul care îl observă, provoacă atomizarea şi „fantasmarea“ acestui obiect, înzestrarea lui cu atribute ale oniricului şi fantasticului. Tot ea conferă tablourilor lui Filonov şi ale ucenicilor săi I. Ceaşnik, P. Mansurov o notă epică-narativă, ca semn al „poveştii“ veşnicei deveniri. Această idee este clar formulată şi în titlul unei proze artistice eseu din 1915, *Proclamaţia germinaţiei universale*, în care, ca şi în tablouri, „germinaţia“ este „creată“ în faţa ochilor noştri prin aglomerarea spaţiului textului cu „unităţi“ şi „atomi“ semantici care se unesc şi se desfac în teme insolite, în formaţiuni polisemantice şi dinamice care devin leit-imagini. Temele picturii filonoviene au întotdeauna un caracter istorico-social sau cosmic, dar, prinse în acest perpetuu proces generativ, „cosmogonic“, sînt proiectate dincolo de spaţiu şi de timp într-o *formulă*, ca un adevărat „mit al facerii“: *Formula primarului*, *Formula burgheziei*, *Formula proletariatului din Petersburg*, *Formula primăverii* etc. Folosirea cuvintelor „formulă“ şi „facere“ (sdelan-

nost') în titlurile tablourilor comunică privitorului şi ideea că pictarea unui tablou este unul din procesele naturii ce se înscrie într-o „estetică organică" sau „biologică".

În consens cu semnificaţia pe care o acordă pictura analitică procesului intelectual de observare şi de reconstrucţie a devenirii universale, tablourile lui Pavel Filonov devin un cîmp semantic din care nu poate lipsi semnul care să reprezinte acest intelect. În multe din lucrările grafice sau în ulei, precum şi în litografiile sale descoperim imaginea pictorului sub chipul (portret anagramat) unei figuri cu felon, a unui vînător, luptător sau pescar, plasat în cîmpul dens de componente ale universului de „sus" şi de „jos", grotesc şi sublim, arhaic şi contemporan, creştin şi păgîn. Acest lucru accentuează compoziţia labirintică a tablourilor lui Filonov în care sinele străbate calea sa interioară, dar şi drumul bătut de veacuri de lume şi de artă.

În compoziţia labirintică analitică este favorizată o autentică simultaneitate a stării de suflet şi a întrepătrunderii planurilor, trecerea studiului anatomo-somatic în analiză anatomo-structurală, în care predomină principiile paralelismului şi ale complementarităţii. De aici abundenţa monstruoasă de forme în pînzele lui Filonov unde concreteţea şi materialitatea contrastează cu evanescenţa spirituală şi cu rarefierea spectrală a figurilor, în care înregistrarea naturalistă a realităţii se confundă cu viziunile onirice şi fantastice.

Adăugate la radicalismul cu care-şi expune principiile şi la absoluta integritate a omului, toate acestea devin motive pentru care pictura lui Filonov n-a fost înţeleasă decît de foarte puţini. Artistul nu s-a bucurat de nici o expoziţie personală în timpul vieţii şi a dus mereu o existenţă la marginea supravieţuirii. Tratamentul de care s-a bucurat din partea oficialităţilor, după 1922 în special, seamănă cu cel al oberiuţilor. Ca şi aceştia, Filonov este declarat *persona non grata* pentru că „arta lui e un fenomen negativ (...) e neînţeleasă (...) e contrarevoluţionară". Pus la zid cu aceste formule, care-l puteau costa libertatea şi chiar viaţa, Filonov nu-şi poate deschide expoziţia pregătită pentru anul 1929 şi, pentru că Asociaţia artiştilor plastici refuză să-l susţină, nu mai are bani nici pentru pînză, nici pentru uleiuri. Pictează pe carton şi pe hîrtie mai mult de un deceniu, pentru a muri de foame în 1941, în Leningradul asediat. A reuşit totuşi să adune în jurul său o grupare „analitică" şi să formeze

la Institutul de stat pentru cultura artistică, deschis în 1923 la Petrograd, tinere talente care se vor afirma în arta analitică, dar şi în constructivismul analitic şi în productivism.

După Revoluţie, la Moscova, S.-Petersburg şi în alte oraşe se deschid „ateliere libere“ unde predau artiştii avangardei, la început aleşi de elevi. Malevici şi Tatlin predau la Petrograd şi la Moscova şi, la început, par să aibă toată libertatea în a propaga principiile artei noi, nonobiectuale. Ziarul „Iskusstovo Kommunî“ („Arta Comunei“) înfiinţat în dec. 1918, publică în cele nouăsprezece numere ale sale declaraţii şi manifeste, texte teoretice semnate de personalităţi ale avangardei: V. Şklovski, K. Malevici, V. Tatlin, dar şi de membri ai „futurismului comunist“. În aprilie 1919, ziarul îşi suspendă apariţia, semn că statul sovietic e mai puţin dispus să lase libertate artei pe care o vrea dedicată şi chiar aservită intereselor de propagandă ale noii puteri. Şi totuşi, sub oblăduirea statului, între 1919-1920 se deschid o mulţime de expoziţii. E adevărat că acestea poartă în titulatura lor atributul „de stat“, dar, iniţial, acest atribut este înţeles ca reprezentare a tuturor direcţiilor din artă.

Importantă pentru destinul avangardei ruse, în general, şi pentru viaţa unor maeştri ai ei, în particular, este expoziţia a X-a de stat din 1919, intitulată *Creaţie non-obiectuală şi suprematism*. Titulatura respectivă demonstra că arta non-obiectuală nu mai acceptă ca suprematismul să fie perceput ca una din manifestările ei regale. Mulţi dintre tinerii artişti, unii dintre ei ucenici ai lui Malevici la „Supremus“, îşi elaborează propriile programe şi principii pe care le expun în contextul unei revolte a „constructiviştilor“ care se percep mai adecvaţi cu epoca şi izolează creaţia şi teoria suprematistă a maestrului. Dintre aceştia, Liubov Popova, Alexandr Vesnin, Varvara Stepanova şi Alexandr Rodcenko fac front comun în cadrul expoziţiei amintite şi se opun astfel „individualismului“ lui Malevici, ca şi intransigenţei cu care acesta apără autonomia antimimetică a picturii non-obiectuale.

Afirmarea agresivă a constructivismului şi transformarea lui în productivism este favorizată şi de înfiinţarea la Moscova, unde, în 1918, se mutase capitala, a Institutului de cultură artistică, în 1920, şi a Institutului de stat pentru cultura artistică, în 1923. Astfel, Institutul de cultură artistică deschide, în 1921, expoziţia „5×5=25“ la care expun reprezentanţii „constructivismului analitic“ A. Rodcenko, V. Stepanova, L. Popova,

A. Exter şi A. Vesnin. Expoziţia declarat constructivistă a suscitat şi o discuţie de principiu asupra înţelesului ce i se dă noţiunii de „construcţie“ în avangarda rusă. Protagoniştii disputei sînt A. Rodcenko, arhitectul V. Krinski şi V. Kandinski, acesta din urmă fiind cel care concepuse programele după care lucra Institutul, toate axate pe un principiu unic: sinteza artelor plastice, muzicale şi poetice.

Limpezirea opiniilor în privinţa cuvîntului „construcţie“ nu s-a putut face fără referire la „compoziţie“, o altă realitate esenţială a artei avangardei, precum şi la „punct“ şi „linie“. Kandinski vede construcţia ca pe o componentă formală, ca pe un procedeu practic folosit pentru realizarea unui scop artistic interior, a „spiritualului“; atît construcţia, cît şi spiritualul sînt considerate parte integrantă a conceptului de compoziţie. Pentru Rodcenko, construcţia este un produs al logicii utilului cotidian şi esenţială componentă a operei şi artei, care trebuie să devină un laborator al „producătorului“ noii ere industriale. Aşadar, Rodcenko fundamentează construcţia pe un principiu economic, văzînd în ea o consecinţă naturală a compoziţiei, poziţie susţinută şi de arhitectul raţionalist V. Krinski în articolul său, *Lămuriri la desenele pe tema „Compoziţie şi construcţie“*, publicat în 1919 în revista „Iskusstvo“, alături de articolul lui Kandinski, *Mici articolaşe pe teme majore: Despre punct, despre linie*. Înţelesul pe care-l dă Kandinski construcţiei face din linie o consecinţă a punctului, o purtătoare de expresivitate nelimitată. Pentru Rodcenko, fiind o componentă a construcţiei, linia este un element de stil. Linia pură, ca element de semnificaţie şi de valoare minimă, se relevă a fi pentru constructivişti un factor de construcţie elementară şi totodată universală. Legate de această înţelegere a construcţiei şi a liniei sînt căutările lui Rodcenko în domeniul „construcţiilor spaţiale“ (1918-1921) şi a „construcţiilor suspendate“ (1920-1921), bazate pe structuri lineare. Cu ocazia expunerii respectivelor „construcţii“, Rodcenko declară că aspiră la maxima claritate şi raţionalitate a operei care, pentru a evidenţia sistemul structurii, ideea de formă în puritatea ei conceptuală, trebuie să renunţe la orice stimuli sensibili sau la orice trimiteri „spirituale“.

Asistăm, de fapt, la o ofensivă împotriva picturii de şevalet, figurativă sau non-figurativă, din care se elimină orice caracter semnic şi orice emoţie, pentru a se afirma validitatea obiectului în sine. Crearea obiectului ca atare va deveni esenţa unei direcţii noi, care se va afirma în pri-

măvara anului 1921 şi care-şi va spune „veşcism“. Concret, ofensiva era purtată împotriva lui Kandinski, a lui Malevici, care revenise la Petrograd în 1922, însoţit de gruparea UNOVIS de la Vitebsk, precum şi împotriva lui M. Matiuşin care conducea, la Institutul pentru cultură artistică, seminarul şi grupa ZORVED („Zrenie i vedanie“ – Vedere şi cunoaştere), grupare ce studia interacţiunea dintre sunet şi imagine. În cadrul acestui seminar, Matiuşin a elaborat o teorie a „interacţiunii culorilor“ şi o teorie sinestezică pe care el şi adepţii săi au exprimat-o în forme abstracte geometrice, aşa cum s-a putut vedea la „Expoziţia tuturor direcţiilor artistice“ de la Petrograd, din 1923.

În componenţa Institutului de la Petrograd intră şi atelierul lui V. Tatlin „Secţia de cultură materială“, seminar mai apropiat de preocupările veşciştilor decît de cele ale colegilor de generaţie. De altfel, la 21 martie 1921, Tatlin va declara că renunţă să mai „lucreze asupra formei pure“ şi că se orientează spre productivism.

În sfîrşit, cum s-a mai spus, la Institutul de cultură artistică funcţiona încă o grupare şi un seminar de artă analitică, conduse de P. Filonov. Acestea au dat naştere grupării „Maeştrii artei analitice“. În fruntea unei subsecţii experimentale se afla Pavel Mansurov, un tînăr pictor afirmat după Revoluţie.

Conflictele şi disputele care au loc între adepţii artei non-obiectuale, ca artă pură, şi susţinătorii obiectualismului au dus la destiinţarea, în 1924, a Institutului pentru cultura artistică. La închiderea acestuia au contribuit şi membrii grupării constructiviste din Moscova, întemeiate încă din 1918. În cadrul acestei grupări, un rol esenţial îl joacă V. Tatlin, care revenise la Moscova în 1921, după perioada lui petersburgheză. Tatlin va primi comenzi serioase din partea comisarului pentru Cultură A. Lunacearski, între acestea cea mai importantă comandă fiind proiectul pentru monumentul închinat celei de a III-a Internaţionale. Clădirea trebuia să aibă cîteva sute de metri înălţime şi să adăpostească administraţia celei de a III-a Internaţionale în trei corpuri de clădire de formă conică, cubică şi cilindrică. Proiectul prevedea folosirea materialelor moderne de construcţie – fier, beton şi sticlă, precum şi aplicarea principiului cinetic din arta avangardei în relaţia dintre cele trei corpuri şi dintre toate acestea şi bază. Carcasa comună ilustra forma spiralată care era o reflexie a mişcării de rotaţie a celor trei corpuri. Tatlin

sintetiza în acest proiect toate cuceririle artei avangardei cu privire la formă, structură şi compoziţie şi, în acelaşi timp, punea aceste cuceriri în slujba unei raţiuni de ordin social. Macheta de lemn înaltă de circa şase metri oferea privitorilor o operă plastică constructivistă, dar şi un proiect arhitectonic cu totul inedit.

Impulsionaţi de aceste reuşite ale aplicării constructivismului în arhitectură, la Expoziţia din 1921, A. Rodcenko şi Boris Johanson expun „structuri lineare tridimensionale". Apoi, în 1922, la o expoziţie organizată de „Societatea tinerilor artişti", înfiinţată la Moscova în 1919, fraţii Vladimir şi Gheorghi Stenberg şi K. Medunetki expun seriile de „edificii spaţiale" şi de „proiecte de construcţie", atestînd, încă o dată, că mare parte din artişti s-a hotărît să răspundă apelului care, din 1920, răsuna tot mai imperativ, de a se integra socialului. Între aceştia, L. Popova, A. Exter, A. Rodcenko şi A. Vesnin care deschid Secţia practică a Institutului pentru cultură artistică din Moscova şi predau acolo arhitectura, prelucrarea lemnului şau metalului, arta ceramicii, dînd de înţeles că Institutul pregăteşte „practicieni ai producţiei".

A contribuit la această orientare a artelor plastice „dinspre şevalet spre maşină", cum o va sintetiza N. Tarabukin, în articolul-manifest cu acest nume, şi critica nouă de extracţie marxistă, în special O. Brik, N. Ciujak sau Alexei Gan.

Pînă în 1922, putem considera că noua putere instalată la Moscova tolerează avangarda din raţiuni tactice, pentru că imediat după Revoluţie, dar şi în timpul Revoluţiei, mare parte din artiştii avangardei au aderat sincer la principiile transformatoare ale vremii, în care vedeau posibilitatea realizării propriilor utopii. Teoria artei intră sub dominaţia ideologiei antiidealiste încă din 1918, cu O. Brik, dar ea intervine cu o formulare doctrinară de o duritate nemaivăzută în anul 1922, odată cu pamfletul lui Alexei Gan, *Constructivismul*.

Adăugată la Rezoluţia din 24 nov. 1921 împotriva artei pure şi la închiderea Institutului pentru cultură artistică din 1924, precum şi la tot mai frecventele atacuri la adresa artiştilor avangardişti, această intervenţie a lui Gan prilejuieşte orientarea avangardei ruse spre înafară. Artiştii şi lucrările lor se îndreaptă spre Occident (V. Kandinski, Naum Gabo, El Lisiţki, V. Şklovski), într-un exil temporar sau permanent. Exodul cunoaşte o intensitate deosebită, începînd cu anul 1922. În acest

an, la Berlin, El Lisiţki şi Ilia Ehrenburg scot revista „Veşci“ („Lucrul“, „Obiectul“) în care promovează „productivismul“ şi „veşcismul“. În toamna lui 1922, tot la Berlin, cu implicarea Statului Sovietic, are loc o expoziţie care ambiţionează să reprezinte toate valorile şi direcţiile din arta nouă rusă. Cu acest prilej, occidentalii au putut avea o imagine edificatoare asupra dimensiunilor reale şi asupra valorilor originale ale avangardei ruse. Impactul expoziţiei asupra vieţii artistice occidentale a fost atît de puternic, încît imediat se iniţiază cursuri de avangardă rusă la Bauhaus din Berlin, la Black Mountain College şi la Art Students League din New York.

În Rusia, constructiviştii şi veşciştii, prin Alexei Gan, proclamă moartea artei legate de religie, de metafizică şi mistică şi afirmă naşterea unei noi arte, pe măsura timpului în care ea trebuie să coincidă cu organizarea, cu munca, cu producţia, să renunţe la funcţia ei de cunoaştere pentru funcţia utilitară. Cum fenomenul nu se producea doar în Rusia, ci şi în Occident, să considerăm că presiunea ideologicului în Rusia a grăbit instaurarea unui fenomen care pare să-şi aibă explicaţia şi în devenirea artei înseşi, care, în momentul în care a recunoscut că problema ei este o problemă de tehnică, a admis implicit şi că această problemă se prezintă în conformitate cu o normă socială şi cu anumite cerinţe sociale.

Problema socialităţii artei se prezintă nu doar sub aspectul revenirii la funcţiile ei mimetice în raport cu viaţa, dar şi din perspectiva raporturilor dintre artă, tehnica mecanizată şi producţia industrială. Ruşii aveau o tradiţie în această privinţă, cel mai recent moment al ei fiind atelierele de artă decorativă şi artizanală înfiinţate la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX de „Mir iskusstva“. În timpul Revoluţiei şi imediat după aceasta, mai ales mediul futurist îndemna la realizarea concretă a raporturilor amintite în arta stradală, în producţia industrială şi în spectacole de masă, ca şi în producţia de carte şi de afişe multiplicate în cantităţi industriale. Constructiviştii şi productiviştii care, în disputa cu arta non-obiectuală, au impus conceptul de formă-funcţie, care permite reconcilierea dintre artă şi tehnică, îndeamnă artistul să valorifice formele pe care le creează în mod concret, ca scheme estetice ce pot fi eficient aplicate formelor producţiei industriale. K. Malevici, A. Exter, V. Kandinski, V. Agrarîh sau A. Vesnin fac parte dintre artiştii care au accep-

tat transformarea artizanatului în producţie la scară industrială, după principiile standardului şi ale funcţiunii utilitare a formelor. Cu ajutorul lor se produc vase, bijuterii, textile, covoare, ba chiar şi cîteva tipuri de mobilă, produse prin care se voia a se înnoi nu doar gustul publicului, dar şi să se influenţeze comportamentul social şi să se transforme destinul unor grupuri sociale. Este adevărat că interesul sociologic pentru artă, generalizat în lume, în Rusia tinde să se restrîngă la studiul claselor economice şi să se admită doar o artă a proletariatului care ezită între sensul „a fi creată pentru proletariat“ şi „a fi făcută de către artiştii proletari“.

Pînă-n 1934, cînd se decretează realismul socialist şi cînd, practic, întreaga artă este aservită politicului, aceasta mai beneficiază de prezenţa unor mari artişti care s-au format şi s-au afirmat la începutul secolului. Scăpaţi de valurile repetate ale represiunii, aceştia, chiar şi cînd produceau obiecte utilitare, n-au lăsat ca diletantismul, atît de iubit de noua putere, să le vulgarizeze munca. Mai mult decît atît, artiştii „neproletari“ au trebuit să apere monumentele de artă şi istorice de cei care, la adăpostul lozincilor revoluţionare, cereau să fie distrusă „arta capitalistă“ pentru a o înlocui cu „arta proletară“. În acest sens se remarcă artiştii de la „Mir iskusstva“, ca A. Benois şi D. Dobujinski care, lucrînd ca experţi în Atelierul de arhitectură de pe lîngă Comisariatul pentru Cultură, înfiinţat în 1918 şi condus de arhitectul I.A. Fomin, au restaurat şi pus la punct reţeaua de muzee şi monumente din S.-Petersburg şi Moscova, care n-au avut de suferit prea mult în momentele critice ale instaurării noii puteri şi datorită intervenţiei lui Lunacearski.

Arhitectura şi construcţia urbană însă trebuie să-şi pună şi alte probleme după primul război mondial, după Revoluţie şi după un război civil nimicitor: cum pot trăi mai departe oamenii şi ce trebuie făcut pentru a crea condiţii de existenţă maselor aduse la putere, conform declaraţiilor primelor guverne bolşevice. În acest sens, trebuia rezolvată chestiunea locuinţelor, a spaţiilor administrative şi comunitare, precum şi a edificiilor industriale. Artiştii plastici şi arhitecţii se implică în acest efort de angajare socială a artei prin construcţii funcţionale, „raţionale“, de o simplitate extremă. În capitale şi în oraşele de provincie se construiesc cartiere întregi de locuinţe „comunale“, se ridică hale industriale, hidrocentrale şi sedii pentru administraţia comunistă într-un stil în care domină liniile drepte şi unghiurile, un stil clasic la origine, dar mo-

dificat prin dimensiunile gigantice pe care le preferă noua putere. Dintre arhitecţii veniţi din mediul avangardei, îndeosebi din constructivism, îi amintim pe fraţii Alexandr, Victor şi Leonid Vesnin, care şi-au pus semnătura pe edificii culturale, industriale, administrative şi de locuit de pe întreg teritoriul Rusiei sovietice (Leonid – la Ştur, 1918-1925, Podolsk, 1920-1923; Victor Vesnin – la Saratov, 1922-1923, Ivanov, 1925, complexul hidroenergetic „Dneproghes" din Zaporojie, 1927-1932; Alexandr Vesnin – proiectul pentru clădirea care adăposteşte redacţia ziarului „Leningradskaia Pravda", 1924, Teatrul-studio pentru artiştii de cinema din Moscova, 1931-1934, acesta din urmă fiind considerat o capodoperă a constructivismului mondial). Victor Vesnin, devenit preşedinte al biroului Uniunii Arhitecţilor din URSS între 1932 şi 1939, a proiectat şi supervizat şi construcţia de noi oraşe în diferite zone ale Rusiei, oraşe construite după un stil în care clasicul se îmbină, de multe ori nefericit, cu gigantismul utopic.

Arta teatrală. Muzica

Un domeniu pe care avangarda rusă şi-a pus amprenta este şi scenografia. Drumul îl deschidea, în această privinţă, tot „Mir iskusstva", care a făcut din această artă un mod de a revoluţiona arta teatrală în general şi de a concretiza ideea de sincretism al artelor, atît de insistent prezentă în stilul Modern. Interacţiunea dintre scenografie şi celelalte componente ale artei teatrale a cunoscut manifestări diferite în prima jumătate a secolului XX în Rusia.

Teatrul cult rus, care este o creaţie recentă a culturii ruse, se înscrie într-un tablou mai general al artei teatrale europene, de unde de altfel i-au venit şi primele impulsuri. În afară de această legătură „genetică", arta teatrală rusă nu a putut face abstracţie de tradiţiile bogate ale teatrului popular, care erau încă vii la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cînd teatrul cult a început să funcţioneze. Deşi era atît de tînăr, în preajma anului 1880, acest teatru a simţit că trebuie să evite osificarea academică, anunţată de un repertoriu clasic fix şi de convenţii ale artei scenice elaborate de mult timp de teatrul european. Un mod de a se salva de această încremenire va fi înfiinţarea de trupe private, subvenţionate de

mari nobili ruşi sau de demnitari de la curtea imperială. Pentru a ilustra fenomenul, să amintim doar de trupa de teatru a lui Savva Mamontov care, în primul deceniu al secolului XX, la proprietatea sa de lîngă Moscova, monta spectacole de teatru şi de operă pe care le prezenta la Moscova şi la S.-Petersburg. Pentru scenografie, Mamontov a angajat mari artişti ai timpului, cărora le-a acordat totala libertate în crearea costumelor şi a decorurilor. Printre artiştii invitaţi se numără mari pictori recunoscuţi ai vremii, ca Victor Vasneţov, Konstantin Korovin sau Mihail Vrubel care, în crearea costumelor şi a decorurilor, începeau să aplice principiile asimetriei şi ornamentaţia barocă, exploatînd, în arhitectura scenei, spaţiul tridimensional. Soluţiile spaţial-arhitectonice pe care le aplicau aceşti artişti nu erau cu mult deosebite de experimentele europene din primul deceniu al secolului XX, care încercau să elibereze scena de sistemul tradiţional decorativ, întemeiat pe decorul-fundal sau decorul-tablou. Astfel, în aceeaşi perioadă, A. Appia oferea soluţii spaţial-arhitectonice inedite pentru scenă; G. Craig experimenta construcţii plastice care erau făcute expresive cu ajutorul luminii scenice; G. Fuchs, la rîndul său, încerca efectul teatral al decorului tridimensional. Artiştii de la „Mir iskusstva“ vizau, în principal, o îmbinare armonioasă între sistemul decorativ tradiţional şi îndrăznelile picturii celei mai noi. Într-o scrisoare către marele regizor Stanislavski, A. Benois mărturisea chiar că nu doreşte „să înfrumuseţeze, ci să înnoiască teatrul“.

Pînă la colaborarea marilor artişti plastici cu teatrele dramatice şi de comedie cotate ca cele mai novatoare în Rusia, aceştia au înnoit decisiv arta spectacolului de operă şi de balet. În acest domeniu, arta scenografiei se impune ca relaţie organică între pictură şi coregrafie, baletul fiind chiar înţeles ca „pictură în mişcare“. Într-atît de importantă i se pare lui Benois această sinteză a artelor, încît în 1911, în articolul *Spectacolele lui Diaghilev*, acesta afirmă că „viitorul baletului este, în general, viitorul scenei“. În această revoluţionare a artei scenice, muzicii i se acordă un rol important pentru necesarul proces de abstractizare a scenografiei. Sub semnul acestor exigenţe, în 1908, S. Diaghilev şi A. Benois pregătesc programul pentru sezonul operei ruse la Paris, avînd în repertoriu: *Boris Godunov*, *Hovanşcina* şi *Pskoviteanka*, de Mussorgski, dar şi spectacole de balet. Spectacolele s-au ţinut în costume autentice, cumpărate de G. Diaghilev de la tîrguri, decorul şi butaforia erau executate

de I. Bilibin cu o fantezie, o bogăţie şi o sonoritate coloristică ce au încîntat spectatorii primelor reprezentaţii de operă şi balet din 1909. Ruşii nu s-au mulţumit doar să atragă atenţia asupra scenografiei care, încet-încet, va ocupa locul întîi în arta spectacolului; ei au modificat şi sala de spectacol închiriată la Paris, mărind de două ori boxa orchestrei şi îmbrăcînd pereţii în catifea. În plus, spectacolul începea chiar din stradă, cu frumosul afiş făcut de marele pictor V. Serov, care anunţa deschiderea sezoanelor ruse la Paris; afişul apela la complicitatea spectatorului căruia i se oferea program de sală pentru fiecare spectacol. Programul conţinea schiţe de decoruri şi de costume pentru spectacolul respectiv.

Sezonul baletelor ruse s-a deschis cu *Pavilionul Armidei*, un spectacol de balet în care decorul nu constituia doar un fundal frumos pentru evoluţia dansatorilor, dar şi o componentă necesară, organică a spectacolului. Culorile fabuloase în care era pictat decorul şi în care erau vopsite costumele creau o „atmosferă picturală“ care i-a făcut pe critici să constate că spectacolul a fost un adevărat manifest al novatorilor în arta scenografică. Acest sens este sugerat de cronicile de spectacol semnate de Henry de Regnier, Saint-Saëns, Gabriel Fauré sau Maurice Denis la spectacolele din 1909, *Cleopatra* (scenograf Leonid Bakst), *Dansuri polovţiene* (scenograf N. Roerich), sau *Gisèle*, *Carnavalul*, *Şeherezada* (scenograf L. Bakst) şi *Pasărea de foc* (scenografia lui A. Golovin) din 1910. În 1911, la Teatrul Châtelet, are loc premiera spectacolului *Petruşka*, pe muzica lui I. Stravinski, în care A. Benois este libretist, scenograf şi regizor al spectacolului, Fokin fiind maestrul de balet. Decorul schiţat după modelul lubokului şi folosirea jucăriilor populare, precum şi prezenţa elementelor de teatru popular de tip „skomorohi“ şi „balagan“, fac din acest spectacol, aşa cum apreciază critica, un „balet-stradă“. Mai mult decît celelalte spectacole, deschiderea celui din urmă spre „stradă“ şi „piaţă“ face din el o ilustrare a intenţiei de anulare optică a „cutiei“ scenei şi de creare a unui spaţiu pur artistic plin de culoare, de lumină şi de aer. Iată ce mărturiseşte A. Benois în legătură cu această inovaţie scenografică ce-l apropie mult de inovaţiile avangardei plastice, în varianta ei cubofuturistă şi primitivistă: „M-a ispitit ideea de a prezenta pe scena teatrului carnavalul de lăsata secului, teatrele populare, marea desfătare a copilăriei mele“. Pentru că timpul scenic se calculează „după ornicul autorului muzicii“, scenografia a fost concepută ca un

echivalent pictural al conţinutului muzical al spectacolului. Cei care au avut şansa să vadă spectacolele din sezoanele ruse 1909-1914 au fost fascinaţi de sugestiile baroce, romantice şi naturaliste ale scenografiei, de magnificenţa ei senzuală şi muzicală, atît de prompt pusă în consonanţă cu cele mai îndrăzneţe cuceriri ale avangardei, încît, atunci cînd reprezentanţii acesteia – Alexandra Exter, Olga Rozanova, Gh. Iakulov, K. Malevici sau A. Rodcenko vor intra în domeniu, nu se va putea constata vreo fractură între şcoli şi direcţii. Vor beneficia de aceste inovaţii ale artei scenografice nu numai spectacolele de operă şi de balet, dar şi circul care, nu o dată, prin structura lui de sală deschisă şi prin atmosfera lui „miraculoasă“, va oferi cîteva sugestii pentru arta teatrală: acceptarea convenţiei ca principiu al artei teatrale, cultivarea unei arte teatrale sintetice.

Aceste sugestii fuseseră introduse în spectacolul de teatru de acelaşi A. Benois care a colaborat mulţi ani cu marele regizor Stanislavski la Teatrul-Studio, înfiinţat în 1905. În 1913, pictorul este chemat la Moscova de regizorul A. Nemirovici-Dancenko în calitate de director artistic al Teatrului de artă (MHT) care, aşa cum se declară, „trebuie nu să înfrumuseţeze, ci să înnoiască teatrul“. Cu acest prilej, se recunoştea, şi în teatru, rolul covîrşitor pe care l-a dobîndit scenografia în transformarea artei spectacolului, ideea în sine fiind un aspect al artei avangardei. Va demonstra această importanţă a scenografiei pentru spectacolul de teatru nu doar faptul că A. Benois – pictorul scenograf – face parte dintr-un triumvirat directorial al MHT-ului (Benois – director artistic, Nemirovici-Dancenko – director literar şi Stanislavski – regizor), dar şi numărul mare de artişti plastici de prima mînă care au colaborat cu teatrul: M. Dobujinski (scenograful spectacolului *Nikolai Stavroghin*, 1913), Boris Kustodiev (scenografia, considerată o capodoperă, la spectacolul *Moartea lui Pazuhin* după M.E. Saltîkov-Şcedrin, 1914), A. Benois (scenografia la comedia lui Goldoni *Hangiţa*, cea mai reuşită colaborare dintre Stanislavski şi A. Benois).

La Teatrul de artă din Moscova a fost actor V. Meyerhold pînă în 1902, cînd acesta a părăsit acest teatru şi a organizat „Tovarişcestvo novoi dramî“ – „Gruparea dramei noi“. Sintetizînd experimentele practicate şi la Teatrul-Studio, Meyerhold a accentuat convenţionalitatea spectacolului de teatru în calitatea lui de actor, dar şi de regizor la tea-

trul Verei Komissarjevskaia din S.-Petersburg, unde montează spectacole, considerate de avangardă, cu *Hedda Gabler*, de Ibsen, *Peleas şi Melisanda*, de Maeterlinck, *Victoria morţii*, de F. Sologub sau *Teatrul de bîlci*, de A. Blok. Ultimul spectacol reţine atenţia prin anatomizarea spaţiului scenic, prin modificarea frecventă de planuri, precum şi prin accentuarea mecanicii acţiunii scenice. Referitor la *Hedda Gabler* cu care, în 1906, se deschidea teatrul Verei Komissarjevskaia, critica remarca scenografia care făcea din spectacol un „vis în culori, un basm din *O mie şi una de nopţi*“, dar i se căuta acestui vis în culori o motivaţie realistă, în timp ce Meyerhold dorea să realizeze atmosfera simbolistă şi să aplice principiul convenţiei, adică al libertăţii artei teatrale faţă de realitate. Cronicarul mai sensibil care este scriitorul Gh. Ciulkov remarcă un element esenţial care structurează atît decorul, cît şi jocul artiştilor în spectacolul amintit. Este vorba de principiul ritmului care, asociat cu anularea planului de profunzime a scenei, a produs spectatorului impresia că se află în faţa unui fenomen artistic nou, care, ca şi în cazul poeziei sau al picturii de avangardă, solicită receptorului o prezenţă activă şi coparticipativă. Amplasarea decorului în centrul scenei, iar nu după principiul realist, prevenea asupra convenţiei cultivate de „noua şcoală“ teatrală pentru alte raţiuni decît cele ale „zugrăvirii realiste“. Contribuiau la aceasta şi tonul egal al emisiei replicilor, poza statuară a protagoniştilor, simetria grupării personajelor în spaţiul plan al scenei. Procesul de imobilizare a actorului s-a accentuat în montările lui Meyerhold pînă la transformarea interpreţilor în manechine, începînd cu spectacolul după piesa *Teatrul de bîlci*, de A. Blok. În acest spectacol, drama simbolistă a fost montată pe baza unor elemente de teatru popular de marionete. În sfîrşit, spectacolul din 1907, cu *Viaţa omului*, după Leonid Andreev, folosea ca formă de structurare a spaţiului scenic raportul dintre lumină şi întuneric.

În 1909, Meyerhold era deja pregătit pentru alte inovaţii teatrale care, de data aceasta, par să vizeze mai mult jocul actoricesc decît scenografia. Marele regizor şi actor părăseşte teatrul Komissarjevskaia cu gîndul de a crea un teatru al „resuscitării formelor Antichităţii“. În consecinţă, acesta îşi schimbă repertoriul, care va include nume ca Eschil, Euripide, Shakespeare, Byron. Ca teoretician al teatrului, V. Meyerhold readuce în discuţie comediile şi tragediile vechi pe care îşi întemeiază

considerațiile asupra unei noi tehnici actoriceşti, în care interpretul este chemat nu să individualizeze personajul, ci să prezinte arhetipuri-măşti. În articolul *Teatrul de bîlci*, din 1912, Meyerhold declară „moartea psihologismului" în teatru şi înlocuirea acestuia cu un complex de elemente care servesc mai bine teatrul nou: „Profunzime şi extracte, lapidaritate şi contraste!"

Dincolo de orbita lui Meyerhold, fără îndoială reprezentantul cel mai important al artei teatrale ruse de avangardă, aveau loc şi alte experimente dramatice în care erau implicați artişti plastici şi scriitori din avangardă. În 1911, cunoscuta grupare a cubofuturiştilor, „Soiuz molodioji", montează la S.-Petersburg un spectacol cu opera *Țarul Maximilian şi fiul său*. Povestirea populară *Țarul Maximilian* a fost prelucrată de poetul futurist Vasili Kamenski, care a scris, pe baza ei, un libret „transrațional". Scenografia spectacolului după acest libret, semnată de V. Tatlin, urmărea realizarea unei „construcții scenice" în care domina structura în spirală. Costumele au fost şi ele concepute pe un model în spirală care conferea personajelor un impuls vertical şi o dinamică pregnantă. În plus, V. Tatlin a eliminat rampa, integrîndu-i pe actori şi pe spectatori într-un spațiu unic, în care actorii erau liberi să se mişte după voie.

Dar artiştii de avangardă simțeau că aceste inovații nu sînt suficiente pentru a obține şi a sugera ruptura completă dintre sens şi cuvînt, renunțarea la unitatea scenografică şi la armonia muzicală a spectacolului. Acest lucru se va realiza la începutul anului 1914 cînd cubofuturiştii montează spectacolul transrațional *Victoria asupra soarelui*, după un text de A. Krucionîh şi pe muzica lui M. Matiuşin. Meritul acestui spectacol, despre care am vorbit mai pe larg şi în secvența dedicată literaturii de avangardă, este de a realiza principiul transraționalității futuriste în libret, muzică şi scenografie. Malevici, care a semnat scenografia, vedea în actor o prelungire a pînzei cubofuturiste şi nu o formă vie în mişcare. Ca atare, costumele create de el subliniau excesiv teatralitatea fiecărui personaj, ca o convenție dusă la absurd. Concepția nouă a spațiului scenic, un mecanism dinamic realizat de Malevici pe baza jocului de lumini, a fost imediat fructificată de elevii maestrului, Alexandra Exter, Liubov Popova, A. Rodcenko.

Revenită de la Paris în 1914, la chemarea regizorului şi directorului de teatru A. Tairov, Alexandra Exter va lucra la teatrul acestuia „Ka-

mernîi teatr“ – „Teatrul de cameră“. Colaborarea Alexandrei Exter cu A. Tairov se remarcă prin „folosirea dinamică a obiectelor imobile“[56] şi prin organizarea ritmică a spaţiului scenic pe „modelul ritmic al acţiunii“[57]. În crearea decorului, Alexandra Exter a năzuit la depăşirea suprafeţei picturale şi organizarea formelor după interacţiunea lor cu spaţiul. Acest lucru poate fi observat în scenografia ei la spectacolele lui Tairov şi Meyerhold de la „Kamernîi teatr“: *Thamira citharedul*, 1916, *Salomeea*, 1917, *Romeo şi Julieta*, 1921, dar mai ales în spectacolul cu *Moartea lui Tarelkin* din 1922, considerat capodoperă regizorală şi scenografică. Alexandra Exter a creat costumele şi pentru filmul *Aelita*, din 1924 în care pictorița a folosit limbajul cinematografic pentru a aplica principiul simultaneității în conceperea costumelor ca semne ale personajelor. De o concepție bizară, costumele au o formă asimetrică în care intră componente mecanice, acestea făcînd parte organică din spațiul scenic şi participînd/contribuind la mişcarea continuă a acestui spațiu care evoluează într-un regim de multiperspectivism.

Principiile cubismului şi ale perspectivismului pătrund în scenografie nu numai prin Malevici sau Alexandra Exter, ci şi prin Gh. Iakulov, Liubov Popova sau Varvara Stepanova.

Deşi nu se observă o fractură între teatrul pre şi postrevoluționar, totuşi, între 1917-1922, concepția despre teatru este reexaminată în Rusia, iar în acest proces regăsim numele unor mari regizori şi scenografi. Dacă e să consemnăm o modificare decisivă, aceasta nu priveşte atît arta spectacolului ca atare, cît deplasarea centrului de greutate spre formele „inferioare“ de spectacol: circul, cabaretul, spectacole de masă în aer liber. Explicația se află în realitatea că spectatorul de teatru de după Revoluție nu mai face parte exclusiv din rîndul păturii culte şi că, s-a mai spus, în această perioadă arta este chemată insistent să devină instrument de educație a maselor şi de agitație politică. În plus, se pare că teatrul convențional nu mai oferea un repertoriu „de actualitate“.

Ca şi literatura, teatrul sau, mai exact, arta teatrală din primul sfert al secolului al XX-lea se întoarce spre cele mai vechi tradiții din care se nutreşte pentru a impune principii noi de creație. Acestea sînt îndatorate gustului ruşilor pentru festivități religioase şi laice, precum şi formelor de cultură populară, atît de generos reprezentate în cultura rusă. În cadrul acestor forme de cultură populară – procesiunile religioase, sărbă-

torile publice din vechea Rusie, teatrul de marionete („vertep"), spectacole cu saltimbanci („skomorohi") şi teatrul cu actori („balagan"), spectatorul era şi actor. Jocul actorului era limitat doar de cîteva convenţii simple cunoscute de spectatori şi de aceea uşor de îndeplinit de aceştia.

Înainte şi după revoluţie se afirmă, prin experimentele lui Meyerhold şi ale cubofuturiştilor, un teatru pe care marele regizor l-a numit încă din anul 1907 „teatru excentric" şi „teatru convenţional"[58]. Acest teatru împrumută elemente de bufonerie, farsă şi caricatură din spectacolele de circ, precum şi din alte forme de divertisment popular tocmai pentru a se primeni şi a aduce spectacolul la nivelul unui spectator mai puţin pretenţios. Scenografia a contribuit din plin la această „familiarizare" a spectacolului de teatru atît cu omul simplu cît şi cu un spectator cult dispus la noutate.

Astfel, Gheorghi Iakulov s-a dovedit a avea o predilecţie pentru asemenea spectacole, pentru care face scenografia în cabarete, circuri sau la Teatrul de copii. A rămas un moment de referinţă pentru arta spectacolului de avangardă colaborarea lui Iakulov cu Meyerhold la „Cafeneaua pitorească" din Moscova, pe care a pictat-o cu motive din piesa *Necunoscuta*, de A. Blok. Piesa a fost montată în 1918, scenografia fiind concepută de Iakulov şi de futuristul Lentulov. Primul a prezentat şi două spectacole de circ după piese de teatru, la „Kamernîi teatr". Este vorba de spectacolul *Prinţesa Brambilla*, din 1920, în care Iakulov a fost şi actor, precum şi de *Girofle-Girofla*, din 1922. Transformarea spectacolelor de teatru în spectacole de circ s-a realizat prin sublinierea elementelor celor mai simple şi fundamentale: *mişcarea* prezentată ca perpetuă, *culoarea* şi *forma*, surprinse într-o imagine caleidoscopică. Pentru a „uimi" spectatorii (ca la spectacolele de circ), Iakulov folosea un sistem complicat de maşinării şi structuri cinetice care deplasau înainte şi înapoi suprafaţa scenei, coborau şi urcau nişte scări, deschideau şi închideau trape şi culuoare, anulînd complet convenţia spaţiului scenic, dar şi principiul verosimilităţii.

Elevii Alexandrei Exter: Meller, Petriţki, Nivinski, Bogomozov, care au preluat de la ea interpretarea mai lirică a cubismului, i-au dus mai departe sugestiile scenografice, introducînd elemente de burlesc şi de *music-hall* în conceperea decorurilor şi costumelor pentru spectacole de teatru prezentate în provincie şi în cele două capitale.

Liubov Popova este un alt nume semnificativ pentru avangarda teatrală rusă. Austeritatea cu care pictorița tratează forma şi spațiul în pictură se dovedeşte de bun augur pentru practica ei de scenograf, care a stat sub semnul examinării şi folosirii spațiului scenic ca proces fluid şi dinamic. Acest lucru i-a permis scenografei să adopte o manieră subtilă de combinare a formelor şi spațiilor reale şi să apeleze la o maximă economie a mijloacelor scenice în cîteva spectacole, dintre care se detaşează *Romeo şi Julieta*, pus în scenă de A. Tairov la „Kamernîi teatr", 1920 (pentru acest spectacol făcea schițe de costum A. Exter). În 1921, Meyerhold o invită pe Liubov Popova să elaboreze o programă pentru disciplina „Scenografia Materială", predată la Atelierele sale superioare care funcționau pe lîngă Teatrul de Stat din Moscova. Aici va concepe şi va realiza Popova costumele şi construcțiile sale scenice pentru spectacolul cu *Le Cocu Magnifique*, pus în scenă de Meyerhold la 25 apr. 1922, ca experiment asupra „formei pure" în teatru.

Alexandra Exter şi Liubov Popova au lucrat şi pentru Teatrul de copii din Moscova unde fantezia lor cromatică şi formală a putut să se manifeste în deplină libertate. Aici, ele au colaborat cu Meyerhold, Kandinski şi Iakulov, cu toții valorificînd caracterul spontan al teatrului pentru copii, maniera directă a copiilor de a intra în spectacol, deci posibilitățile infinite ale acestui tip de spectacol de a se deschide spre lumea reală, ca şi spre imaginația fără limite a copiilor. Nu mai puțin conta faptul că, în spectacol, puteau fi introduse, ca la circ, animale vii sau imaginare.

După ce, în 1918, a desființat Academia de Arte, comisarul pentru Cultură A. Lunacearski a întemeiat teatrele academice cu scopul de a conserva colectivele teatrale valoroase de dinainte de revoluție şi pentru a păstra „cultul măiestriei şi al tradițiilor profesionale". În aceste teatre academice au fost angajați specialişti de la „Mir iskusstva", dar şi reprezentanți ai avangardei, grupați în secțiunea IZO de pe lîngă Ministerul Culturii. Curînd (1918), secțiunea se transformă în Institutul pentru arte decorative, Secția Decorație teatrală şi, în 1920, dobîndeşte statut independent sub titulatura de Institut de arte decorative.

Toate teatrele dramatice au beneficiat, în perioada 1918-1924, de aportul artiştilor decoratori de la „Mir iskusstva" şi de la Institutul de

arte decorative. Trebuie remarcat, între aceştia, A. Benois care, pînă în 1923, este consilier artistic la toate teatrele academice de stat, unde îi atrage pe maeştrii pictori şi scenografi: M. Dobujinski (decoruri la *Lacul lebedelor* şi *Evgheni Oneghin*), N. Roerich (decoruri la *Moartea zeilor*), A. Golovin (decoruri şi afişe pentru *Sadko*), K. Somov (decoruri la *Nunta lui Figaro*). Ca şi în cazul spectacolelor lui Diaghilev, de la începutul secolului, aceste montări de la Teatrul de operă şi balet pun pe primul plan contribuţia artistului scenograf, acesta fiind urmat de regizor şi de actor.

Teatrul Mare dramatic, înfiinţat în 1918, a abordat un repertoriu care, obligatoriu, trebuia să cuprindă piese clasice şi romantice. În acest caz, textul clasic sau romantic oferea teren pentru experimente de avangardă în domeniul regizoral şi scenografic. Ilustrative, în acest sens, sînt spectacolele cu *Furtuna*, de Ostrovski, de la Teatrul Alexandrinski (scenografia de A. Golovin, 1916) şi cu drama lui Lermontov, *Mascarada* (regia V. Meyerhold, decoruri de A. Golovin), de la acelaşi teatru, spectacol a cărui premieră a coincis cu asaltul asupra Palatului de iarnă din iarna lui 1917.

În 1924, teatrul rus intră într-o nouă perioadă care solicită un repertoriu cu piese axate pe „viaţa nouă sovietică". Noua etapă este surprinsă de Meyerhold în formula „teatralnîi Oktiabr" – „Octombrie teatral"[59]. Vor oferi piese pentru un astfel de repertoriu dramaturgii Boris Lavreniov (*Al patruzeci şi unulea*, 1926, *Ruptura*, 1928) şi V. Maiakovski (*Ploşniţa*, 1928 şi *Baia*, 1929) care au colaborat cu Meyerhold la teatrele din S.-Petersburg şi Moscova. În scenografie, se afirmă decisiv şi aproape exclusiv constructivismul care, anterior, coabitase cu cubofuturismul, dacă e să ne gîndim la spectacolul din 1918 cu *Misteria-Buff*, de Maiakovski, regizat de Meyerhold.

Constructivismul va fi foarte adecvat pentru scenografia spectacolelor de masă numite în epocă „massovoe deistvo" – „acţiunea mulţimilor". Asemenea spectacole puteau fi văzute încă din 1920 cînd Meyerhold monta în stradă *Asaltul Palatului de iarnă* (scenografia I. Annenkov) şi *Comuna Mondială* (scenografia Natan Altman). În acelaşi an, constructivistul Alexei Gan proiectează decorul pentru spectacolul de masă *Noi* (costumele de A. Rodcenko).

Pentru acelaşi gen de spectacole a creat costume şi Varvara Stepanova, artist care a excelat în proiectarea costumelor pentru spectacolele

sportive de gimnastică şi de atletism. Schiţele sale de costume sportive proiectate în 1923 au stat la baza unei producţii industriale. Simplitatea şi eficacitatea maximă sînt principiile după care acest artist îşi concepe decorurile şi costumele, în consens cu revenirea la „realitatea corpului" actorului şi cu renunţarea la machiajul acestuia. Meyerhold a colaborat cu Stepanova în spectacolele experimentale pe fundal muzical cu pantomimă sau cu dansuri tematice în care se apela la mise-en-scène inedite şi la pauze muzicale. Multe din aceste spectacole se bazau pe acrobatică şi pe prezenţa sculpturală a corpului uman. Meyerhold a transpus cîteva din aceste tehnici şi în spectacolul de teatru care se apropie tot mai mult de teatrul popular (a montat, de exemplu, *Ploşniţa* şi *Baia* după o concepţie de spectacol-feerie în care s-au folosit tot felul de trucuri, dansuri, culori fabuloase) şi de spectacolul de circ.

Cu multe din aceste tehnici venea Meyerhold din cinematografie unde a lucrat încă din 1915 cînd a turnat *Portretul lui Dorian Gray*. Acest prim film al regizorului sovietic a fost urmat de *Un om puternic* după romanul lui Pşebîşevski, turnat la aceeaşi casă de filme „Tieman şi Reinhard" unde fusese ecranizat şi *Portetul...* Dacă în primul film Meyerhold specula genial perspectiva şi jocul de planuri, ca în pictura suprematistă, în *Un om puternic* va folosi arta decupajului siluetelor şi grosplanurile care-i apropie tehnica mai mult de arta picturii analitice. Premiera filmului *Un om puternic*, din 1917, a marcat un moment important în filmografia sovietică, în general, şi în arta avangardei ruse, în particular, încît nu este întîmplător faptul că, deşi epoca a avut mari regizori în Rusia, între care se detaşează Serghei Eisenstein, Meyerhold este cel care a fost perceput drept cel mai novator şi îndrăzneţ artist în arta spectacolului. Regizorul a fost un ferment şi pentru artişti venind din alte domenii ale artei (pentru Blok, Anna Ahmatova sau Igor Stravinski), stimulînd creaţia scenografică, literară şi muzicală, dar lăsîndu-se, la rîndul lui, nutrit de acestea.

Principiul destructurării şi dislocării formei a funcţionat şi în muzica primului sfert de veac XX. La Conservatorul din Moscova, dar şi în cadrul Institutului de artă, muzicienii experimentează forme noi. Unul dintre elevii prestigioşi ai Conservatorului moscovit, A. Skriabin, a fost preocupat de raportul dintre culori, lumină şi muzică. În *Prometeu, poemul focului*, compoziţie din 1909-1910, compozitorul a imaginat un clavir la care putea regla jocul de lumini în acord cu instrumentaţia. Arti-

colul lui N. Kulbin, publicat în 1910 în volumul *Studia impressionistov* sub titlul *Muzica liberă*, insistă pe înrudirea dintre mijloacele muzicale şi cele picturale, teoretizînd, ca şi Stravinski, asupra virtuţilor muzicale ale culorilor şi ale tonurilor de culoare.

Dacă paradigma picturală a fost hotărîtoare pentru înnoirile pe care le-a cunoscut poezia avangardei, muzica a fost aceea care le-a relevat artiştilor plastici şi literari autonomia formei şi a elementelor picturale şi verbale, precum şi posibilitatea practicării poeziei şi picturii abstracte. V. Kandinski semnalează această relaţie dintre celei trei arte ca relaţie organică, decurgînd din originea lor comună, precum şi din sensul lor suprem – spiritualul. Nu mai puţin pregnant vor percepe şi înţelege acest adevăr Serghei Rahmaninov şi Igor Stravinski, acesta din urmă expunîndu-l mai tîrziu în *Poetica muzicală*.

Deşi a plecat destul de timpuriu din Rusia şi şi-a desfăşurat activitatea mai mult în Occident, Igor Stravinski a reuşit să polarizeze interesul artiştilor plastici, literari şi teatrali prin creaţiile lui de avangardă din perioada rusă şi din anii colaborării cu Diaghilev, devenind unul din cei mai reprezentativi creatori ai avangardei în cultura rusă şi europeană.

Trebuie să spunem aceasta împotriva lui Igor Stravinski însuşi care, cu diverse ocazii, a negat sensul revoluţionar al artei sale, recunoscîndu-se mai curînd un neo-clasic. Compozitorul avea cel puţin două motive pentru a susţine cu obstinaţie acest lucru: n-a preconizat niciodată ruperea de tradiţie şi a dezavuat cuvîntul „revoluţionar“ care fusese atît de compromis în Rusia sovietică.

Realitatea este că Igor Stravinski şi-a scris capodoperele de tinereţe *Petruşka* (1911) şi *Sărbătoarea primăverii* (1913) în mediul avangardei şi în deplin acord cu mitopoetica preconizată de cubofuturişti, mai ales de Velimir Hlebnikov cu care compozitorul are foarte multe lucruri în comun. S-a afirmat, pe bună dreptate, că *Sărbătoarea primăverii* este în „contrast răsunător, iconoclastic, cu norme gramaticale şi estetice înrădăcinate“[60]. Cum au dovedit-o cîţiva analişti, este vorba de norme ale muzicii culte faţă de care Stravinski se situează în contrast, dar există o tradiţie muzicală şi, în general, artistică rusă cu care el se simte solidar cînd creează *Petruşka* sau *Sărbătoarea primăverii* şi *Nunta*. Este vorba de creaţia mitică, protoistorică slavă, pe de o parte, pe de altă parte, de muzica populară instrumentală şi corală, ca şi de muzica lui M.P. Mussorgski, predecesorul său care a năzuit să se desprindă de tradiţiile mu-

zicii europene şi să revină la folclorul muzical rus de unde a preluat bi-şi politonalitatea. Mussorgski îi oferea lui Stravinski nu doar acest exemplu de resuscitare a folclorului muzical rus, dar şi procedeul compoziţional liber, prin juxtapunere şi montaj, atît de bine ilustrat de compoziţia lui *Tablouri dintr-o expoziţie*. Folosit şi în pictura cubofuturistă de care Stravinski era atît de apropiat, procedeul montajului i-a permis tînărului compozitor să asocieze, după principiul omomorfismului disonanţei şi asonanţei, într-o configuraţie muzicală policromă şi poliritmică, secvenţe diverse obţinute prin „constrîngeri rituale geometrizante", blocuri melodice şi ritmice. Aşa cum Hlebnikov îşi structura poemele pe cîteva dominante ritmice şi pe cîţiva centri emitenţi, tot aşa Igor Stravinski foloseşte cîteva perspective armonice şi o pluralitate de focare melodice care reconstituie pentru noi o lume a instinctualităţii şi a trăirii plenare, misterul vieţii înseşi perceput ca elan originar. Dansuri, ritualuri, cîntece se constituie în tot atîtea motive melodice care îi oferă compozitorului şi cîteva minimodele de acorduri, conexiuni armonice şi tematice. Acestea toate se dezvoltă într-o întreagă reţea de variante care se depărtează mai mult sau mai puţin de nucleul originar, formînd în jurul acestuia configuraţii geometrizante. Acest proces ilustrează deopotrivă momentul destructurării, ca şi pe acela al restructurării, conform structurii noi care se naşte, îndreptăţindu-l pe Roman Vlad să considere *Pasărea de foc*, *Sărbătoarea primăverii*, *Petruşka* sau *Nunta* „un moment cubist" al artei lui Stravinski.

De acord cu această afirmaţie, trebuie să facem cîteva specificări. În primul rînd, cubismul lui Stravinski nu trebuie asociat exclusiv cu „descompunerea caligrafică" a lui Picasso[61], aşa cum propune P.D. Templier în monografia sa *Erik Satie*, din 1932. Mai curînd, în impresionismul cu descompunerea lui cromatică de o sugestivă muzicalitate şi în cubofuturismul rus, în varianta lui analitică, am putea căuta modele structurale şi compoziţionale asemenea cu cele din operele timpurii ale lui Stravinski. Căci textul muzical stravinskian se constituie prin producerea şi extinderea unei celule generative înăuntrul unui spaţiu cromatic unic ce sintetizează cele mai diferite entităţi diatonice. Această celulă generativă este motivul originar de trei note care se proiectează în spaţiul dodecafonic caleidoscopic. Dacă ne gîndim la *Capete*, din 1910, sau la *Ospăţul regilor*, 1913, de Pavel Filonov, legătura dintre tehnica

compoziţională stravinskiană şi dominanta structurală a interiorităţii cubofuturismului analitic devine extrem de evidentă.

Probabil greşeşte şi G. Morpurgo-Tagliabue cînd consideră că muzica din *Pasărea de foc*, 1910, *Petruşka* sau *Sărbătoarea primăverii* este o „muzică ilustrativă prin excelenţă, comentînd momentele şi stările sentimentale“[62]. Cercetătorul italian ignoră faptul că nu de „stări sentimentale“ era preocupat Stravinski în operele amintite, ci de sentimentul că arta este un joc vital, sentiment trăit în mod plenar de artistul primitiv. Că acesta este sensul muzicii sale ne-o sugerează în destul locuri *Poetica muzicală*, chintesenţă a întregii gîndiri muzicale stravinskiene, construite pe credinţa că sensul „tonalităţii“ este constitutiv naturii umane şi că adevăratul sens al artei este sensul spiritual, aşa cum îl înţelegeau V. Kandinski şi Velimir Hlebnikov.

De aceea, oricîte încercări ar exista de a dezavua arta acestor artişti pentru motivul că au căutat o „formă pură“ sau o „formă în libertate“, aceste încercări se dovedesc lipsite de substanţă pentru că niciodată sensul spiritual nu va putea lipsi dintr-o operă de artă autentică. Şi este meritul avangardei de a atrage atenţia asupra acestui sens al artei, chiar dacă uneori a apelat la gesturi radicale de negare a unei tradiţii care îi îndreptăţea chiar pledoaria pentru acest sens.

Avangarda rusă a avut şansa ca între creatorii ei să existe un V. Hlebnikov, V. Kandinski sau un I. Stravinski care au lăsat în urma lor nu doar o operă semnificativă pentru devenirea artei, dar şi texte teoretice fundamentale pe măsura creaţiei lor: *Temeiul nostru*, *Spiritualul în artă* şi *Poetica muzicală*. Aceste texte care figurează în antologia noastră (deşi *Poetica muzicală* a fost scrisă în deceniul al cincilea, am socotit că poate fi inclusă aici, pentru că ea exprimă şi modul de a gîndi al compozitorului din anii participării lui la arta de avangardă) formează baza acelei piramide pe care îşi întemeiază demonstraţia Kandinski şi pe care se suprapun celelalte texte şi manifeste ale avangardei ruse. Toate aceste trei texte ţin cumpăna între tradiţie şi cele mai îndrăznеţe experimente, tocmai pentru că nu s-au lăsat furate de mode sau de gesturi radicale şi pentru că au crezut neabătut că sensul avangardei stă scris în formula: „înapoi, spre viitor“.

N o t e

[1] Ortega y Gasset, *Idei şi credinţe*, Bucureşti, 1999, p. 86.
[2] Lev Şestov, *Dostoievski i Nietzsche*, 1903, *Naceala i konţa*, 1905.
[3] Idem, *Dostoievski i Nietzsche*.
[4] Piotr Uspenski, *Tertium organum*, 1911, p. 149.
[5] *Ibidem*, p. 211.
[6] Miguel de Unamuno, *La ideocrazia*, în *Ensayos*, I, Madrid, 1942, p. 236.
[7] Elie Faure, *Arta modernă*, II, Bucureşti, 1988, p. 106.
[8] Salvador Dali, *Stilul 1900*, în *Încornoraţii vîrstnici ai picturii moderne*, Est, Paris, Bucarest, Jerusalem, 2002, p. 54-55.
[9] A. Benois, *Vozniknovenie „Mira iskusstva"*, I, 1928; Idem, *Vospominania o balete*, „Russkie zapiski", 1939, XVI; M. Fokin, *Protiv tecenia*, în *Vospominania baletmeistera. Stati i pisma*, Leningrad-Moskva, 1962; Camile Moklair, *Les Ballets Russes – L'Art et les Artists*, 1917, nr. 4; Serge Lifar, *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1950; A. Gusarova, *Mir iskusstva*, Leningrad, 1972; A. Efros, *Dva veka russkogo iskusstva*, Moskva, 1969; V. Rozanov, *Sredi hudojnikov*, S.-Pb., 1914.
[10] Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, Bucureşti, 1967, p. 33.
[11] Leonid Andreev, *Pismo Gorkomu 18 noiabria 1904 g.*, în *Literaturnoe nasledstvo*, nr. 72, p. 244.
[12] Idem, *Sobranie socinenii v piati tomah*, 1961, t. V, p. 397.
[13] N. Berdiaev, *Krizis kulturî*, Moskva, 1990, p. 41.
[14] Velimir Hlebnikov, *Zametki*, în *Sobranie socinenii v trioh tomah*, Sankt-Petersburg, 2001, t. III, p. 40.
[15] Idem, *Kurgan Sviatogora*, în *Idem*, p. 140.
[16] V. Hlebnikov, A. Krucionîh, *Slovo kak takovoe*, *Id.*, p. 176.
[17] A. Krucionîh, *V. Hlebnikov v 1915 g.*, în *Iz nasledia A. Krucionîh*, Berkeley University, 1999, p. 25.
[18] V. Hlebnikov, *Pismo V. Kamenskomu 8 avg. 1909 g.*, în *Socinenia*, t. III, p. 323.
[19] Idem, *Pismo V. Kamenskomu 10 ian. 1909 g.*, în *Id.*, p. 320.
[20] Idem, *Proza*, Moskva, 1990, p. 5.
[21] P. Florenski, *Priroda*, în „Lit. Gruzia", 1988, Nr. 9, p. 37.
[22] V. Hlebnikov, *Proza*, p. 6.
[23] Apud R. Duganov, *V. Hlebnikov*, Moskva, 1986, p. 47.
[24] V. Hlebnikov, *Ka*, în *Proza*, p. 30.
[25] P. Florenski, *Voobrajenîe v gheometrii*, Moskva, 1922, p. 52.
[26] V. Hlebnikov, *Ka*, în *Proza*, p. 30.
[27] *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă* (Antologie, studiu introductiv, note biobibliografice şi traduceri de Livia Cotorcea), Iaşi, 1994.

[28] Benedikt Livşiţ, *Polutoraglazîi streleţ*, Leningrad, 1989, p. 181.

[29] E. Martineanu, *Préface* à *K. Malévitch*, *Ecrits*, II, *Le Miroir Suprématiste*, Lausanne, 1976; Jean-Claude Mercadé, *Postface* la *Pobeda nad solnţem*, Lausanne, 1976 (Edition bilingue); Denis Dablet, *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1975; Angelo Maria Ripellino, *Maiakovski et le Théâtre russe d'avant-garde*, Paris, 1965.

[30] V. Hlebnikov, *xxx*, 1912, în *Socinenia*, III, p. 363.

[31] Idem, *V. Ivanovu*, 1912, în *Idem*, p. 338.

[32] Idem, *N. Burliuku, Pet. 2 fevr. 1914 g.*, în *Socinenia*, III, p. 347.

[33] Apud E. Bobrinskaia, *Futurizm*, Moskva, 2000, p. 185.

[34] *Ibidem*, p. 185.

[35] „Dacinița", 3, 1912. Apud *Ibidem*, p. 147.

[36] N. Aseev, *Nocinaia fleita*, Moskva, 1914, pp. 3-5.

[37] J. Maritain, *Severini*, Paris, 1930, pp. 144-145.

[38] V. Jirmunski, *Preodolevşie simvolizm*, 1916, în V. Jirmunski, *Voprosî teorii literaturî*, Moskva, 1928; V.V. Vinogradov, *O poezii Annî Ahmatovoi*, 1923; *O simvolike Annî Ahmatovoi*, 1922, în V.V. Vinogradov, *Poetika russkoi literaturî*, Moskva, 1976; B. Eichenbaum, *Anna Ahmatova – Opît analiza*, Petrograd, 1923; K. Ciukovski, *Ahmatova i Maiakovski*, „Dom iskusstva", 1921, nr. 1; L. Ginsburg, *O lirike*, Leningrad, 1927; Iuri Tînianov, *Arhaistî i novatorî*, Leningrad, 1929; N. Berkovski, *Tekuşciaia literatura*, Moskva, 1930.

[39] A. Blok, *Bez bojestva, bez vdohnovenia*, în A. Blok, *Ob iskusstve*, Moskva, 1980, p. 234.

[40] Apud Bogdan Kozanović, *Serapionovî bratia*, „Russian Literature", XVIII (1985), 113-120, North Holland, p. 115.

[41] Daniil Harms, *Veşci*, Sankt-Petersburg, 2000, p. 150.

[42] Apud A. Gherasimova, *Ob Aleksandre Vvedenskom*, http://www.letka.ci/liter/930602, html, p. 6.

[43] A. Vvedenski, *Seraia tetrad'*, în *Idem*, p. 5.

[44] *Note 30 mai 1930*, în Daniil Harms, *Veşci*, 2002, pp. 179-180.

[45] Apud A. Gherasimova, *op. cit.*, p. 5.

[46] Daniil Harms, *Spada*, în Daniil Harms, *Mi se spune capucin* (traducere, studiu introductiv de Emil Iordache), Iaşi, 2002, p. 123.

[47] *Id.*, p. 125-126.

[48] L. Lipavski, *Dialoguri*, în A. Gherasimova, *op. cit.*, p. 10.

[49] A. Vvedenski, *Nekotoroe kolicestvo razgovorov*. Apud A. Gherasimova, *op. cit.*, p. 6.

[50] D. Harms, *Obiecte şi figuri descoperite de Daniil Harms*, în *Mi se spune capucin*, p. 198.

[51] A. Vvedenski, apud A. Gherasimova, *op. cit.*, p. 6.

[52] A. Vvedenski, *Seraia tetrad'*. Apud A. Gherasimova, *op. cit.*, p. 11.

[53] M. Larionov, N. Goncearova…, *Lucistî i buduşciniki*. Apud E. Bobrinskaia, *op. cit.*, p. 149.

[54] Elie Faure, *Istoria artei. Arta modernă*, vol. II, Buc., 1988, pp. 121-122.

[55] *Ibidem*, p. 109.

[56] Iakov Tugendhold, *Pismo iz Moskvî*, „Apollon“, 1917, nr. 1, Petrograd, p. 72. Apud *L'avangarde russe et la scène 1900-1930*. Edition „Plume“, Paris, 1998, p. 21; K. Derjavin, *Kniga o Kamernom teatre 1914-1930*, Leningrad, 1934, p. 68.

[57] Denis Bablet, *La Révolution scénique du XX^e siècle*, Paris, 1975; Valentine Vassutinsky-Mercadé, *La littérature dramatique en Russie de 1900 à 1914*, Paris, 1979.

[58] V. Meyerhold, *Kuda mî idiom*, Moskva, 1910.

[59] *Sovetskii teatr. Dokumentî i materialî 1916-1967*, Leningrad, 1968, p. 65.

[60] Viorel Munteanu, Roman Vlad, *Modernitate şi tradiţie*, Bucureşti, 2001, p. 315.

[61] P.D. Templier, *Erik Satie*, 1932, p. 20.

[62] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Bucureşti, 1976, vol. I, p. 243.

Antologie

DECLARAȚII, MANIFESTE, ARTICOLE

Literatură

A. FUTURISMUL

1. **Cubofuturismul**

O palmă dată gustului public

Cititorilor noştri această Primă Surpriză a noastră.

Numai *noi sîntem chipul Timpului nostru*. Cornul timpului sună prin noi în arta cuvîntului.

Trecutul e strîmt. Academia şi Puşkin sînt mai de neînţeles decît hieroglifele.

Să-i aruncăm pe Puşkin, Dostoievski, Tolstoi etc., etc. de pe Vaporul Contemporaneităţii.

Cine nu-şi uită *prima* iubire n-o poate trăi pe ultima.

Care dintre credulii îşi va îndrepta ultima lui iubire spre viciul parfumat al lui Balmont? Oare într-o astfel de iubire stă sufletul bărbătesc al actualităţii?

Care laş se va teme să smulgă de pe fracul cel negru al războinicului Briusov zalele de hîrtie? Sau credeţi că pe ele lucesc zorii unor frumuseţi nemaivăzute?

Spălaţi-vă mîinile care s-au atins de noroiul cărţilor scrise de aceşti Leonizi Andreevi fără de număr.

Tuturor acestor Kuprini, Blok, Sologubi, Remizovi, Avercenko, Cernîi, Kuzmini, Bunini şi altora ca ei nu le trebuie decît o cabană pe malul unui rîu. Aşa îi răsplăteşte soarta pe croitori ca ei.

De la înălţimea zgîrienorilor noştri le contemplăm nimicnicia!...

Dăm ordin ca să fie respectate următoarele *drepturi* ale poeţilor:

1. Dreptul de a spori vocabularul *în volum* prin cuvinte arbitrare şi derivate (Invenţia de cuvinte).
2. Dreptul de a urî adînc limba care a existat pînă la ei.
3. Dreptul de a smulge de pe fruntea lor mîndră cununa gloriei de doi bani împletită de Voi din crengile de salcie folosite la baie.
4. Dreptul de a sta pe creasta cuvîntului „noi" în mijlocul huiduielilor şi al fluierăturilor.

Şi chiar dacă *deocamdată* în versurile noastre se mai păstrează încă urmele murdare ale „Raţiunii" şi ale „Bunului gust", totuşi *pentru prima dată* licăresc în ele Zorii Unei Noi Frumuseţi Viitoare a Cuvîntului în Sine (ca atare).

D. Burliuk, Alexandr Krucionîh[1], V. Maiakovski, Viktor Hlebnikov, Moscova, 1912, decembrie

(Din *Russkaia literatura XX veka* (Sostavil N.A. Trifonov), Moskva, 1966, pp. 528-529).

Din „Sadok sudei" II

(...) Am propus noi principii de creaţie, care ni s-au prezentat în ordinea următoare:

1. Am încetat să mai privim structura cuvîntului şi pronunţarea cuvîntului conform regulilor gramaticale, văzînd în litere doar nişte ghizi ai vorbirii. Am clătinat sintaxa.
2. Am început să atribuim cuvintelor un conţinut în funcţie de caracteristicile lor grafice şi fonice.
3. Am devenit conştienţi de rolul prefixelor şi al sufixelor.
4. În numele opţiunii individuale, noi negăm ortografia.
5. Definim substantivele nu numai cu ajutorul adjectivelor (aşa cum s-a procedat în mare pînă la noi), dar şi prin

alte părți de vorbire, de asemenea cu ajutorul unor litere şi numere:

a) considerăm parte componentă a operei ştersăturile ei şi vignetele care răspund aşteptărilor noastre estetice;
b) vedem în scris o componentă a impulsului poetic;
c) de aceea am lansat la Moscova cărți (autografe) în „samizdat".

6. Am desființat semnele de punctuație şi, odată cu aceasta, pentru prima dată, am evidențiat şi conştientizat rolul masei verbale.
7. Pentru noi, vocalele sînt timp şi spațiu (caracteristici ale orientării), consoanele sînt culoare, sunet şi miros.
8. Am distrus ritmurile. Hlebnikov a introdus măsura poetică a limbajului viu, vorbit. Nu mai căutăm măsurile în manuale – orice mişcare îi oferă poetului un nou ritm liber.
9. Am elaborat rimele interioară (David Burliuk), mediană şi inversă (Maiakovski).
10. Pe poet îl justifică bogăția vocabularului său.
11. Considerăm cuvîntul un creator de mituri; cînd moare, cuvîntul dă naştere unui mit, şi invers.
12. Sîntem obsedați de noi teme: cîntăm inutilitatea, absurdul, taina nimicului atotstăpînitor.
13. Disprețuim gloria; trăim sentimente, necunoscute pînă acum.

Sîntem oamenii noi ai unei vieți noi.

David Burliuk, Elena Guro[1], Nikolai Burliuk[2], Vladimir Maiakovski, Ekaterina Nizen[3], Viktor Hlebnikov, A. Krucionîh

(*Id.*, p. 530)

Cuvîntul în sine

Despre operele artistice

(...) Scriitorii de pînă la noi au folosit o altă instrumentaţie, de exemplu:

Po nebu polunoci anghel letel
I tihuiu pesniu on pel[1]
(Pe cerul albastru un înger plutea
Şi-un cîntec încet murmura)

Culoarea o dă aici anemicul pe... pe... Versurile construite pe

pa-pa-pa
pi-pi-pi
ti-ti-ti

nu ne mulţumesc, după cum nu ne satisfac nici tablourile pictate cu lapte şi cu dulceaţă.

Mîncarea asta strică stomacul unui om sănătos. Am oferit modelul altor combinaţii de sunete şi de cuvinte:

dîr	bur	şcîl
ubeşciur		
skum		
vî	so	bu
r	l	ez

(între noi fie vorba, în aceste cinci versuri veţi întîlni mai mult spirit naţional rus decît în toată poezia lui Puşkin)
am creat nu o litanie tristă şi smîntînită a poeziei (o pasienţă... o pastilă...), ci o cîntare înfricoşătoare:

Kajdîi molod molod molod
V jivote certovski golod
Tak idite je za mnoi...
Za moei spinoi
Ia brosaiu gordîi spici!

Budem kuşat' kamni, travî
Sladost', goreci i otravî
Budem lopat' pustotu,
Glubinu i vîsotu,
Ptiţ, zverei, ciudovişci, rîb,
Veter, glinî, sol' i zîb'!...

D. Burliuk

(Fiecare-i tînăr tînăr
Şi în pîntec foamea-l scurmă
Aşa că veniți, veniți...
Către voi arunc, amici,
Acest strigăt mîndru, mîndru,
Acest speech şi scurt şi sumbru!

Să mîncăm pietre şi iarbă
Amar, dulce şi otravă
Să înfulecăm nezisul
Înălțimea şi abisul,
Păsări, monştri, peşti şi fiare,
Ape, vînt, pămînt şi sare!...)

*

Pînă la noi i s-a cerut limbii să fie: clară, curată, onestă, sonoră, plăcută (delicată) pentru auz, expresivă (pregnantă, colorată, mustoasă). Preluînd tonul veşnic jucăuş al criticilor noştri, putem continua această listă de păreri despre limbă, observînd că toate cerințele lor (vai!) sînt mai potrivite pentru femeia ca atare decît pentru limba ca atare.

Într-adevăr: clară, curată (desigur!), cinstită (hm! hm!), sonoră, plăcută, gingaşă (perfect adevărat!), în sfîrşit – suculentă, colorată sînteți dumneavoastră... (cine-i acolo? intrați!)

E adevărat că în ultimul timp au încercat să transforme femeia în etern feminin, în preafrumoasa doamnă[2], fusta devenind astfel mistică (asta nu trebuie să-i intimideze pe cei neinițiați, dimpotrivă!...). Noi credem deja că limba trebuie să fie înainte de toate limbă şi că, dacă e să sugereze ceva, apoi mai degrabă să sugereze un fierăstrău sau săgeata otrăvită a unui sălbatic.

*

Din cele spuse mai sus se poate vedea că, pînă la noi, făcătorii de cuvinte s-au descurcat de minune cu „sufletul“ uman (mistere ale spiritului, ale pasiunilor şi ale sentimentelor), dar că n-au ştiut că sufletul e creat de cîntăreți; n-au ştiut că întrucît noi, cîntăreții viitorului, ne-am gîndit mai mult la cuvînt decît la „Psychea“ uzată de înaintaşi, aceasta a murit în singurătate şi că e în puterea noastră să creăm un suflet nou, altul... Dar vom vrea oare să facem asta?

...Nu!...

Să-i lăsăm să trăiască cu cuvîntul în sine, iar nu cu sine.

Aşa se anulează (fără cinism) multe probleme blestemate ale părinților noştri cărora le şi dedicăm următoarea poezie:

poskoree pokoncit' — jizn'-glupaia şutka i skazka[3],
nedostoinîi vodevil' – — starîe liudi tverdili...
o konecino — nam de nujno ukazki
etim nikogo ne udiviş' — i mî ne razbiraemsia v etoi gnili.

(să se termine mai repede — viaţa e-o glumă prostească şi-un basm,
acest vodevil ruşinos – — ne-au spus cei bătrîni...
o desigur — n-avem nevoie de sfaturi
pe nimeni n-ai să uimeşti cu asta — şi nu pricepem acest mucegai.)

Pictorii budetleni[4] preferă să folosească fragmente de corp, incizii, iar făcătorii de cuvinte budetleni – cuvinte rupte, jumătăţi de cuvinte şi îmbinări neobişnuite, fantastice de cuvinte (limbajul transraţional); în felul acesta, se realizează o expresivitate maximă, şi tot în acest mod se defineşte limba contemporaneităţii rapide care a înlocuit vechea limbă moartă (vezi despre acest lucru în articolul meu *Novîie puti slova – Noile căi ale cuvîntului* din cartea *Troe*[5]). Acest procedeu expresiv este străin şi de neînţeles pentru literatura fadă anterioară, cum le este străin şi egofuturiştilor pudraţi (vezi „Mezonin poezii“[6])...

A. Krucionîh şi V. Hlebnikov
1913

(În *Id.*, pp. 531-532)

La vizita lui Marinetti în Rusia

Astăzi, străinii, precum şi comunitatea italiană de pe Neva, din motive personale, se prosternează la picioarele lui Marinetti şi, trădînd primul pas al artei ruse pe calea libertăţii şi a cinstei, pleacă gîtul nobil al Asiei sub jugul Europei.

Ca şi în zilele de ruşine ale venirii lui Verhaeren[1] şi Max Linder[2], cei care nu suferă jugul pe grumaz vor rămîne spectatori liniştiţi ai negrei trădări. Oamenii liberi se ţin deoparte. Ei n-au uitat legea ospeţiei, dar îşi pregătesc săgeata şi li-i fruntea plină de mînie. Străinule, nu uita în ce ţară ai venit!

Dantele ale slugărniciei pe berbecii ospeției.

V. Hlebnikov, B. Livşiț[3]
1914

(Din Velimir Hlebnikov, *Sobranie socinenii v trioh tomah*, t. III, Sankt-Petersburg, 2001, p. 193)

Duceți-vă dracului

Anul vostru se socoteşte de la apariția primelor noastre cărți *O palmă dată gustului public*, *Cupa spumegîndă*, *Sadok sudei* (*Completul de judecată*) etc.

Publicarea de noi poezii i-a şocat pe bătrîneii care abia se tîrîie prin mica literatură rusă, precum Puşkin cel tăiat în marmură albă care dansează tango.

Înaintea publicului pe care l-au prostit întîi, bătrînii comercianți au intuit vag valoarea noului şi, „din obişnuință", ne-au abordat negustoreşte.

K. Ciukovski[1] (care nu-i un prost!) a desfăcut prin toate iarmaroacele oraşelor o marfă vandabilă: numele lui Krucionîh, al fraților Burliuk, numele lui Hlebnikov... F. Sologub[2] a înşfăcat căciula lui I. Severianin[3] ca să-şi acopere cu ea chelia talentului lui cu totul mic.

Vasili Briusov[4] a rumegat, după obicei, în paginile revistei „Russkaia mîsli", poezia lui Maiakovski şi a lui Livşiț.

Lasă-te, Vasia, nu-i de dinții tăi!...

Oare nu cumva bătrîneii ne-au mîngîiat pe căpşor pentru ca din scînteile poeziei noastre provocatoare să-şi țeasă o cingătoare electrică pentru a vorbi ei cu muzele?...

Aceşti inşi au dat ghes unei herghelii întregi de tineri fără ocupație să năvălească în literatură şi să-şi expună chipul făcînd tot felul de grimase: „Mezonin poezii" cel fluierat de vînt, „Petersburgskii glaşatai"[5] ş.m.d.

Pe undeva, pe delături, se strecoară şleahta de Adami cu cărare în păr – Gumiliov, S. Makovski[6], S. Gorodețki, Piast[7], încercînd să pună

firma akmeismului şi apolinismului pe cîteva cîntece învechite despre samovarele de Tula şi despre leii-jucărie, pentru ca apoi să înceapă să se învîrtească într-o horă pestriţă în jurul futuriştilor care s-au afirmat...

Astăzi scuipăm cît colo trecutul care se mai ţine de dinţii noştri şi declarăm:

1) NU EXISTĂ FUTURIŞTI DECÎT ÎN GRUPUL NOSTRU.

2) AM RENUNŢAT LA NUMELE ÎNTÎMPLĂTOARE DE EGO ŞI CUBO, ŞI AM FORMAT ÎMPREUNĂ COMPANIA LITERARĂ UNICĂ A FUTURIŞTILOR:

David Burliuk, Alexei Krucionîh, Benedikt Livşiţ,
Vladimir Maiakovski, Igor Severianin, Viktor Hlebnikov

1914

(Din *Iz Literaturnogo nasledia Krucionîh* (Sostavlenie, posleslovie, publikaţia tekstov i kommentarii k nim N. Gurianovoi), Berkeley Slavic Specialties, 1999 (MODERN RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE. Studies and textes, vol. 41, pp. 105-106)

Declaraţia cuvîntului în sine

(...)

4) Gîndul şi vorbirea nu reuşesc să ţină pasul cu trăirile celui inspirat, de aceea artistul este liber să se exprime nu numai prin limbajul comun (noţiuni) dar şi printr-un limbaj individual (creatorul este unic) şi printr-un limbaj care nu are un sens fixat (încremenit), prin *zaum'*. Limbajul comun leagă, limbajul liber permite o exprimare mai deplină.

(Exemplu: go osneg kaid[1]...)

5) Cuvintele mor, lumea întinereşte veşnic. Artistul vede lumea într-un fel nou şi, precum Adam, dă tuturor lucrurilor alte nume. Crinul e minunat, dar cuvîntul crin (*lilia* – L.C.) confiscat şi „siluit" este urît. De aceea, eu numesc crinul *euî* – şi astfel puritatea iniţială este restabilită.

2) consoanele redau viaţa, caracterul naţional, soliditatea, vocalele – invers; ele sînt un limbaj universal. Iată o poezie alcătuită doar din vocale:

o e a
i e e j
a e e[2]

3) versul ne oferă (inconştient) serii de vocale şi de consoane. *Aceste şiruri sînt intangibile*. E mai indicat să schimbi un cuvînt cu altul, apropiat nu ca sens, ci ca fonie (lîki-mîki-kîka). Vocalele şi consoanele similare, înlocuite prin linii, formează desene care şi ele sînt nemodificabile (de ex. I-III-I-I-III). De aceea nu e posibil să traduci dintr-o limbă în alta, poți doar transcrie o poezie în litere latine şi să-i dai traducerea mot-à-mot. Traducerile realizate pînă acum sînt doar nişte traduceri literale; ca opere artistice, ele sînt un vandalism de cea mai pură speță.

1) O nouă formă a cuvîntului creează un nou conținut în care totul se mişcă.

7) În artă pot exista disonanțe inacceptabile – „care zgîrie auzul" – pentru că în sufletul nostru există disonanțe (voci rele) care îşi află expresia în primul exemplu: dîr bul şcîl ş.m.d.

8) în muzică – sunetul, în pictură – culoarea, în poezie – litera (gîndul = viziune + sunet + desen + culoare).

9) în poezia transrațională se realizează la modul suprem şi definitiv universalul şi economia (eko-hud). Exemplu: ho-bo-ro[3]...

10) cu toate acestea arta nu se împuținează, ci-şi cucereşte noi teritorii, nu moare, ci învie.

baiaci-budetlianin-poet-kubofuturist

Alexei (Alexandr) Krucionîh
1913-1917
aprilie-mai

(Din *Iz literaturnogo nasledia Krucionîh*, pp. 203-204)

Decretul 186 Nr. 1
Despre democratizarea artelor
(Literatura de şanț şi pictura de gang) [1]

Cetățeni şi tovarăşi, noi, conducătorii futurismului rus – arta revoluționară a tineretului – decretăm:

1. De acum înainte, de cînd a fost detronat ţarismul, se interzice păstrarea artei în beciuri, în magazii ale geniului uman – în palate, galerii, saloane, biblioteci, teatre.

2. În numele marii instaurări a egalităţii tuturor în faţa culturii, *Cuvîntul Liber* al personalităţii creatoare va fi scris pe pereţii caselor, pe garduri şi pe acoperişuri, la intersecţia străzilor din oraşele şi satele noastre, pe capota automobilelor, echipajelor, tramvaielor şi pe hainele tuturor cetăţenilor[2].

3. Să se întindă ca nişte curcubee, de la casă la casă, pe străzi şi în pieţe, tablourile (culorile), bucurînd şi înnobilînd ochiul (gustul) trecătorului.

Pictorii şi scriitorii trebuie să ia neîntîrziat tuburile de culori şi, cu penelul măiestriei lor, să ilumineze, să picteze coastele, frunţile şi piepţii oraşelor şi gărilor, precum şi şirurile de vagoane de cale ferată în continuă mişcare.

Fie ca de azi încolo, cînd trece pe stradă, cetăţeanul să se lase încîntat de profunzimea gîndirii marilor contemporani, să perceapă luminozitatea plină de culoare a bucuriei zilei de astăzi în tot locul, să audă muzica – melodiile, vuietul şi zgomotul – minunaţilor compozitori.

Fie ca strada să devină o sărbătoare a artei pentru toţi.

Şi, de va fi să se împlinească ceea ce spunem, fiecare om, în momentul în care va păşi în stradă, se va simţi sporit, mai inteligent atunci cînd va contempla frumuseţea în loc de străzile actuale, cînd va admira cărţile în loc de fier (firme), pe care pagină cu pagină şi-au pus pecetea doar lăcomia, pofta de opresiune, ticăloşia înavuţită şi prostia vulgară, firme care au ticăloşit sufletele şi au ofensat ochiul.

„Arta întreagă – întregului popor!“

La Moscova, în ziua apariţiei ziarului, vom lipi primele versuri şi vom expune primele tablouri.

Maiakovski, Kamenski[3], Burliuk
1918

(Din *Iz literaturnogo nasledia Krucionîh*, pp. 115-116)

Tezele conferinței

Conferențiază – Hlebnikov şi Petnikov[1]

1. *Noi* sîntem vînătorii cu pielea smeadă care şi-au prins de cingătoare cursa de şoareci în care tremură, cu ochii negri plini de spaimă, *Destinul*.

Destinul este un şoarece.

2. Războiului noi îi răspundem cu o cursă de şoareci. Razele numelui meu.

3. Raza omenirii. Popoare ca raze. Fastuoasele cascade ale numerelor.

4. Un snop de ecuații ale destinului. (Sîntem tăietori de lemne în pădurea numerelor.) Mîinile ne-au obosit.

5. Covorul exact al naşterilor. Taina omenirii. Razele Hlebnikov.

6. Năvodul generațiilor şi măsura lui. Legile maşinii timpului.

Acest călător prin veacuri a obosit, să punem în mîinile lui pline de praf flori albastre.

7. Cine este acela care a sărit primul pe spinarea destinului sălbatic? Noi, numai noi.

N-avem nevoie de şa. Galopăm bătînd cu mîna în destin.

Loviturile noastre de vîslă. Sinuciderea statelor. Cine-şi scoate spada. Sîntem în şa.

8. Am pus o piedică pe piciorul gros al războiului.

9. Asediul limbilor. B(V) ca rotație a unui punct mobil în jurul unui punct nemişcat, 3(Z) ca egalitate între unghiul de cădere şi unghiul reflectat.

Buclele viitoare ale limbilor şi spaima simplității lor.

Oamenii şi armonia. (Scrisoare către Petnikov)

10. Noi sîntem timpul măsurii. Sîntem grinzile timpului. Rîsul roşu al veacurilor.

11. Despre globula sîngelui. Genealogia ei.

Cunoscuți. Prieteni.

12. Despre heliu. *Raza lumii. Lumea ca poezie.*

13. *Laudă soarelui care răsare*. Noi reparăm constelația hîrbuită a *soarelui şi batem cu ciocanele*. Nu riscați să nu ne credeți. Am venit la voi din viitor, din negura veacurilor.

Privim la timpul nostru de pe stînca *viitorului*.
Citim versuri. Discuţii.

aprilie 1917

(Din Velimir Hlebnikov, *Sobranie socinenii v trioh tomah*, t. III, Sankt-Petersburg, 2001, p. 228)

Acum, către Americi!

Destul! Anul trecut aţi avut nevoie de bluza mea galbenă (*voi* aţi avut nevoie de ea, nu eu), aţi avut nevoie de agitaţia în care justeţea ideii poetice putea fi susţinută doar făcînd ţăndări carafa de pe estradă; altfel voi, publicul, n-aţi fi avut la dispoziţie treptele pe care să păşiţi, sănătoşi şi liniştiţi, în vacarmul asurzitor al zilei de astăzi.

Multe mîini foarte talentate au modelat frumos şi înspăimîntător faţa Rusiei actuale, dar uitaţi-vă bine, veţi găsi acolo şi urmele degetelor noastre.

E adevărat că am folosit multe trucuri ca să-i epatăm pe *burgeois*.

Dar a fost doar o reacţie la dorinţa lor de a ne nimici, deci de a distruge tot ce este tînăr.

Ce s-a întîmplat? Gîndiţi-vă măcar la toată răutatea, la toată grozăvia existenţei noastre: trăiesc vreo zece visători şi, printr-o intuiţie diavolească, îşi dau seama că liniştea de acum este doar un dejun absurd pe un depozit de muniţie (cu doi ani în urmă Hlebnikov a tipărit negru pe alb că, în 1915, oamenii vor merge la război şi că vor fi martori la căderi de state, iar anul trecut, în tragedia mea prezentată la Petrograd, la teatrul Komissarjevskaia, am prezentat acea revoltă a lucrurilor la care se referă acum Wells) şi aceşti tineri proclamă urlînd această veste, iar în replică se aude un chicotit sătul de bătrîn: „Trebuie să scrieţi despre roze, despre privighetori, despre femei... să-l respectaţi pe Briusov...“

Acum nu-i loc pentru cei care nu ne înţeleg!

Cui îi mai poate părea ambiguă limba poeziei lui Livşiţ (se pare că a fost rănit într-o luptă în Austria), acum cînd viaţa ne-a deprins cu şerpii mînioşi ai limbajului diplomatic?

Cui îi poate părea stranie limba mea viguroasă şi lapidară, cînd acum tocmai de o asemenea limbă avem nevoie; doar nu-i cu putință, şi nici timpul nu ne permite, să vă prezentăm viața actuală, toată numai explozii, în fraza amplă şi liniştită a seminariştilor lui Gogol.

Acum viața ne-a înfiat. Nu ne temem de nimic. Acum vă vom demonstra zilnic că sub bluzele galbene ale scandalagiilor se aflau trupurile unor voinici sănătoşi de care aveți nevoie ca luptători. Să facem astfel încît nimeni să nu cuteze să verse apa neîncrederii în cuptoarele noastre.

Şi fie ca oricine îşi toarnă cuțitul versului din oțelul inimii proprii să strige precum Hlebnikov:

Din nou acuma mă îndrept
Spre tîrg, spre piață şi spre viață
În fruntea oştii de cîntări
Cu hula străzii să dau piept.

V. Maiakovski[1]
1914

(*Teper' k Amerikam*, în V. Maiakovski, *Polnoe sobranie socinenii v 12 tomah*, Moscova, 1959, t. I, pp. 311-312)

O picătură de dohot

„Cuvîntarea pe care o voi ține cu prima ocazie convenabilă"

(...) Aduceți-vă aminte de primul spectacol de gală al futurismului rus la care s-a dat o atît de sonoră „palmă gustului public". Din această încăierare sălbatică s-au detaşat îndeosebi trei lovituri însoțite de trei strigăte ale manifestului nostru.

1. Să se pună capăt oricărui canon care transformă inspirația în gheață.
2. Să fie frîntă limba veche care nu poate ține pasul cu viața.
3. Să fie aruncați marii înaintaşi de pe vaporul contemporaneității.

Cum vedeți, nici o clădire, nici un colț bine amenajat; doar distrugere şi anarhism. Burjuii au rîs de asta ca de ciudățenia unor nebuni, dar totul s-a dovedit a fi o „intuiție diavolească" întrupată în furtunosul astăzi. Lărgind granițele statelor, războiul obligă şi creierul să ia cu asalt granițele necunoscutului de ieri.

Pictorule! Crezi că poți prinde lava cavaleriei în plasa fină a liniilor. Repin![1] Ciuciu! Puneți mîna pe căldări – turnați culoarea.

Poetule! Nu pune în leagănul iambilor şi horeilor lupta cea aprigă – aceasta îți răstoarnă leagănul cît ai zice peşte!

Frîngerea cuvintelor, creația de cuvinte! Cîte şi cîte nu sînt, în frunte cu Petrogradul! Ce să mai spunem de vătmăniță? să mori de ciudă, Severianin! Nu e nevoie să strige futuriştii că literatura veche trebuie uitată. Cine mai aude, în această larmă căzăcească, trilurile de mandolină ale lui Briusov? Astăzi toți sînt futurişti. Poporul este futurist.

Futurismul a CUPRINS în îmbrățişarea lui de moarte Rusia.

Pentru că n-ați putut vedea futurismul şi n-ați ştiut să priviți în sine, ați strigat că futurismului i-a sunat ceasul. Da! futurismul a murit ca grupare, dar el s-a revărsat în fiecare dintre voi.

Dar dacă futurismul a murit ca idee a unor aleşi, atunci n-avem nevoie de el. Prima parte a programului nostru – deconstrucția – o considerăm deja realizată. Nu vă mirați, aşadar, că astăzi, în loc de zornăitoarea bufonului, veți vedea în mîinile noastre desenul arhitectului şi că vocea futurismului, mai ieri încă muiată în visarea sentimentală, sună ca arama predicilor.

1915

(În *Id.*, *Kaplia degtia*, pp. 349-351)

VELIMIR HLEBNIKOV

Maestrul şi învățăcelul

Despre cuvinte, oraşe şi popoare

DIALOGUL I

Maestrul. E adevărat că ai descoperit ceva?

Învățăcelul. Da, Maestre. Iată de ce nu mai frecventez regulat lecțiile.

Maestrul. Ce-ai făcut? Povesteşte!

Învățăcelul. Se ştie că numele se declină schimbîndu-şi terminația – trebuie să mă iertați pentru această banalitate. Vă voi duce în societatea unor persoane tinere şi timide. Vom ieşi din limba rusă nu prea luată în seamă de noi. Dar nu vă plictisesc cumva?

Maestrul. Nu, nu deloc. Continuă.

Învățăcelul. Ați auzit de declinarea internă a cuvîntului? De cazuri în interiorul cuvîntului? Dacă genitivul răspunde la întrebarea *de unde?* iar acuzativul şi dativul la întrebarea *încotro?* şi *unde?* atunci declinarea temei după aceste cazuri trebuie să dea cuvintelor apărute sensuri opuse acestui sens. Astfel *bobr* şi *babr* care denumesc un rozător nevinovat şi, corespunzător, un animal de pradă crud sînt formate de la o temă comună „bo", în cazul acuzativ şi genitiv; prin însăşi structura lor aceste cuvinte sugerează că biberul trebuie urmărit şi vînat ca o pradă şi că de tigrul siberian trebuie să te temi căci, cînd e vorba de el, omul însuşi devine prada animalului. Aici, prin modificarea cazului corpului elementar, se schimbă sensul întregii structuri lingvistice. Într-un cuvînt, în rădăcină este prescris sensul că o acțiune este îndreptată asupra unui animal (acuzativ – spre ce?), în celălalt se arată că acțiunea pleacă dinspre animal (genitiv – dincotro?). *Beg* (fugă) este o acțiune provocată de teamă, iar *Bog* (zeu) este ființa către care ne îndreptăm cu teamă. Tot aşa, cuvintele *les* (pădure) şi *lîsîi* (pleşuv) sau cuvintele mai apropiate: *lîsina* (chelie) şi *lesina* (pădurice), înseamnă absența sau prezența unei vegetații; – doar ştiți ce înseamnă un munte pleşuv, nu? Se numesc munți pleşuvi munții lipsiți de vegetație, acelaşi lucru este valabil pentru cap – *lîsîi, lîsina* au apărut prin modificarea cazului cuvîntului elementar „la": în cazul genitiv (*lîsîi* – pleşuv) şi dativ (*les* – pădure). Deci, *les* este cazul dativ al lui „la", *lîsîi* este cazul lui genitiv. Ca şi în alte situații, *e* şi *î* sînt semne ale cazurilor diferite pentru aceeaşi temă. Locul de unde a dispărut pădurea se numeşte *lîsina* (chelie). Tot aşa *bîk* (taurul) este locul dinspre care aştepți lovitura, iar *bok* (coastă) este locul spre care se îndreaptă lovitura.

Maestrul. Nu cumva te referi la chelia mea? E veche gluma.

Învățăcelul. Nu. Anotimpul în care pădurea, nemişcată şi moartă iarna, urcă şi-şi împleteşte ramurile spre ceruri se numeşte vară. Eşti

cam supărăcios, maestre. Dar insist. Dacă luăm perechea *vol* (bou) şi *val* (val, ridicătură de pământ), acţiunea de a mîna este îndreptată spre bou, pe care-l conduce omul, dar pleacă din valul care poartă pe rîu omul sau barca. Iată cuvinte cu sens antonimic: *ves* (greutate) şi *vîs* (înălţime). Greutatea nu este îndreptată în sus niciodată. Avem în aceste cuvinte sunetele *e* şi *î* care conferă rădăcinii *v* sensuri diferite; la fel se întîmplă cu verbele *edu* şi *idu*; aceste verbe încep cu dativul şi cu genitul temei *ja*; dativul este *e*, iar genitivul *i*. Ele arată că, pe de o parte, acţiunea pleacă de la mine (genitivul – de unde?) cînd merg pe jos (*idu*), iar pe de altă parte, aceeaşi acţiune este în stare de repaos în mine, cînd mă mişc cu ajutorul altei forţe (*edu*).

Maestrul. Nu cumva s-au păstrat cuvintele elementare în prepoziţiile limbii noastre?

Învăţăcelul. Fără-ndoială. Dar limba primitivă a văzut în prepoziţii doar un joc de forţe. Poate că în vechea gîndire forţele se regăseau doar în limbajul consoanelor. Numai evoluţia ştiinţei ne va ajuta să cunoaştem întreaga înţelepciune a limbii care este înţeleaptă pentru că ea însăşi a fost o parte a naturii.

Maestrul. Ce-ai vrut să spui în prima parte a discursului tău?

Învăţăcelul. Uite, am observat că rădăcina cuvîntului are şi ea o declinare, că trece prin cazuri. Declinîndu-se, o temă mută conferă sensului cuvîntului direcţii diferite şi generează cuvinte noi cu sensuri depărtate, dar apropiate fonetic.

Maestrul. Şi ce ai să-mi mai spui?

Învăţăcelul. Vrei să afli? Ascultă! Unde anume cauza tainică este mai complexă şi e mai strîns legată de centrul unui caz imaginar şi de absurd dacă nu în distribuţia oraşelor pe scoarţa sau pe pielea globului pămîntesc?

Maestrul. Pretenţios spus! Dar nu şi convingător.

Învăţăcelul. E o ipoteză. În acest pustiu al raţiunii nimeni n-a introdus o legitate şi o ordine generală. Tocmai în această direcţie îmi îndrept eu raza observaţiei şi voi da o regulă care să ne permită să găsim locul unde, în ţări sălbatice şi nepopulate, vor apare capitale.

Maestrul. Se pare că descoperirea ta cea mai importantă este de a găsi procedeele prin care să-ţi aduci ţie însuţi laude exagerate.

Învăţăcelul. Nu asta este important. Şi de ce să nu facem ceva în locul celor care din neglijenţă sau din lene nu fac nimic?

Judecă şi singur: am descoperit să oraşele apar conform legii unei anumite distribuţii şi se combină în scheme simple; şi-am mai aflat că numai existenţa concomitentă a cîtorva desene lasă impresia de neclaritate şi de haos. Să luăm Kievul. El este capitala vechiului stat rus. Dacă luăm ca punct de reper Kievul, constatăm că împrejurul lui se situează: 1) Bizanţul, 2) Sofia, 3) Viena, 4) Petersburgul, 5) Ţarigînul. Dacă unim cu o linie aceste oraşe, se pare că Kievul se situează în centrul unei reţele, un centru din care pleacă raze egale spre toate cele patru capitale. Această distanţă dintre oraşul-centru şi oraşele de pe circumferinţă este egală cu jumătate din raza pămîntului, împărţită la 2π. Viena se află exact la această distanţă faţă de Paris şi Paris de Madrid. Dacă reprezentăm prin linii aceste distanţe (pasul capitalelor), capitalele slave intră în două dreptunghiuri. Astfel capitalele trecute sau prezente: Kiev – Petersburg – Varşovia – Sofia – Kiev formează o figură cu laturi egale, iar Sofia – Varşovia – Christiania – Praga – Sofia formează cealaltă figură slavă. Aceste două formaţiuni sînt închise.

În felul acesta, bulgarii, cehii, norvegienii, polonezii au apărut şi au trăit după schema raţională a două figuri geometrice asemenea, avînd o latură comună şi unghiuri obtuze. La baza existenţei acestor capitale, a vieţii statului lor se află un desen armonios. Nu fantezia liberă, ci liniile de forţă ale pămîntului au construit aceste oraşe, au ridicat palate. N-ar trebui să le căutăm legea pentru a le înţelege?

Deci, capitalele şi marile oraşe apar în jurul unui centru vechi şi se întind pe un cerc cu raza Rx/xR/2π, unde R este raza pămîntului (jumătate din diametrul pămîntului).

Nu ţine de ordinea umană o asemenea precizie demnă de ochiul unui Lobacevski. Forţe superioare au chemat la viaţă aceste oraşe, distribuite într-un poligon de forţe.

Maestrul. Şi mai departe ce-ai descoperit?

Învăţăcelul. Vedeţi, mă gîndesc la acţiunea viitorului asupra trecutului. Dar poţi oare cu atîta amar de cărţi pe care le are vechea omenire să te gîndeşti la asemenea lucruri! Nu, muritorule, pleacă-ţi ochii! Unde sînt marii distrugători de cărţi? Pe valurile acestor cărţi nu poţi merge ca pe un continent virgin.

Maestrul. Altceva?

Învăţăcelul. Altceva? Am vrut să descifrez scrierea destinului în faptele oamenilor.

Maestrul. Ce-ar însemna asta?

Învăţăcelul. Nu m-a interesat viaţa unuia sau altuia dintre oameni; am vrut doar să privesc din depărtare tot neamul omenesc, să-l contemplu ca pe un şir de nori, ca pe un pisc îndepărtat şi să aflu dacă măsura, ordinea şi armonia caracterizează valurile lui.

Maestrul. Şi ai găsit ceva?

Învăţăcelul. Da, am găsit cîteva adevăruri.

Maestrul. Care ar fi acelea?

Învăţăcelul. Am căutat regulile cărora li s-au supus destinele popoarelor. Şi acum pot afirma că întemeierile de state se petrec la fiecare 413 ani. Că 1383 de ani despart căderile de stat şi marchează moartea libertăţii lor.

Că marile campanii respinse de duşmani se petrec la interval de 951 de ani. Acestea ar fi în mare liniile poveştii mele.

Maestrul. Cred că întrevăd aici mari adevăruri.

Învăţăcelul. Asta nu-i tot. Am descoperit că timpul z desparte evenimente asemenea, z fiind egal cu (365+48y)x, unde y poate avea valori pozitive şi negative.

Iată valorile lui z cu care voi opera:

x = 1	y = –4	z = 173
x = 1	y = –1	z = 317
x = 0	y = 0	z = 365
x = 1	y = 2	z = 413
x = 1	y = –1	z = 461
x = 3	y = 2	z = 951
x = 3		z = 1383

La interval de 951 de ani au loc marile campanii musulmane asupra oraşelor Poitiers şi Viena, respinse de francul Charles Martelles şi de rusul Jan Sobieski. Aceste campanii s-au ţinut în 451 şi în 1402, deci la o distanţă de 951 de ani. La fel stau lucrurile şi cu năvălirile huno-tătarilor în partea de nord a Apusului, cu atacurile lui Attila şi Tamerlan respinse de Ætiu şi de Baiazid, în 451 şi, respectiv, în 1402, deci la distanţă de 951 de ani.

Campania lui Carol al XII-lea asupra Poltavei în 1709 a fost precedată, la o distanţă de 951 de ani, de atacul pe mare al arabilor, din 758, asupra Chinei.

S-a văzut că 951 este (317)·3. În 1588 spaniolul Medina Sidoña a atacat Anglia. În 1905 s-a petrecut atacul lui Rojdestvenski. Între aceste două evenimente se interpun 317 ani sau o treime din data la care s-a petrecut înfrîngerea mongolo-hunilor şi a turco-arabilor.

Cu 317 ani înainte de 1588, Ludovic (al IX-lea) a fost înfrînt pe malurile Tunisului. Asta nu poate să însemne că în anul 2222, la 317 ani după 1905, navele unui popor vor fi înfrînte, poate lîngă Madagascar?

Maestrul. Babilonienii nu considerau numărul 365 număr sfînt?

Învățăcelul. Ba da.

Maestrul. La ce fenomene ți-ai mai aplicat legea?

Învățăcelul. O clipă. Vreau să spun mai întîi că, dacă e să considerăm statele pravoslavnice – Bulgaria, Serbia, Rusia, – şi să vedem cîți ani au existat aceste state pînă la prima pierdere a independenței lor, obținem un număr egal cu perioada de existență a Bizanțului. Bizanțul 395–1453 = 1058; Rusia 862–1237 = 375; Bulgaria 679–1018 = 339; Serbia 1050–1389 = 339; 375+339+339+1058. Asta seamănă cu legea conservării energiei. Statele cad atunci cînd se epuizează forța statelor mai vechi. Dimpotrivă, Spania 412–711, Franța 486–1421, Anglia 449–1066, Vandalii 430–534, Ostrogoții (493–555) şi Lombarzii (568–774); acestea au existat 299+935+617+104+62+206 = un număr egal cu existența în ani Romei şi a Bizanțului la un loc.

Maestrul. Dar mi-ai mai promis nişte descoperiri.

Învățăcelul. Pentru y = –4,z = (365–48·4)·1 = 173. Remarcabil este că (173)·14 desparte căderea puterii imperiale romane de cea din China, în 1912. Dar să lăsăm asta. Cînd y = +1,z = (365+48) = 413.

La fiecare 413 ani se ridică valurile întregirii pentru popoare. Astfel, în 827 Egbert a unificat Anglia, după 413 ani, în 1240 oraşele germane s-au unit în Hansă, iar după încă 413 ani, în 1653, prin eforturile lui Hmelnițki, s-au unit Rusia Mare şi Rusia Mică. Ce va fi în 2066 dacă unda valului unificărilor nu va cădea?

În 1110 ruşii s-au unit la congresul din Vitticevo, iar după 413 ani, în 1523, au cucerit ultima parte a actualului teritoriu: Rusia. În 1380 s-au unit cnezatele ruseşti pentru a da lupta de la Kulikovo, iar după 413 de ani, în 1793, are loc anexarea Poloniei.

Observăm mai sus că perioadele de timp care despart întemeierea statelor sînt de 413 ani. Variind între valorile 413 şi 4130, aceste peri-

oade se raportează una la cealaltă ca numere simple întregi 1,3,2 (...) 7,8,9,10. Răstimpul de 1239 de ani care s-a scurs între întemeierea Franței, în 486, şi întemeierea Romei, în 753 î.e.n., este (413)·3.

Între întemeierea Franței şi cea a Normandiei, în 899, au trecut (413)·1 de ani. Între începuturile Romei, 753 î.e.n., şi începuturile Egiptului în 3643 î.e.n. au trecut 2891 ani sau (413)·7. Anul începutului Egiptului este atît de sigur, încît este dat în dicționare (vezi dicționarul lui Pavlenkov).

Astfel Franța şi Egiptul sînt despărțite de (413)·10 ani.

Începutul Austriei, în 976, este despărțit de două perioade a cîte 413 ani de începutul statului gotic, în 150; (413)·1 de ani despart Hellada, (776), de regatul Bosforului, întemeiat în 363, Germania apare la un interval de 843 de ani de regatul Vandalilor, din 430, Rusia, la 862 de ani față de Anglia, 449. Parker ne prezintă o cronică ce atestă întemeierea Chinei cam la 2852 î.e.n., iar anul 2855 se situează față de întemeierea Angliei la o distanță de 3304 ani sau de (413)·8; față de începuturile Rusiei, el se situează la un interval de 3717 ani, adică de (413)·9.

În ceea ce priveşte țările ce iau naştere din vechi state prin răscoale, timpul z care le separă este (365+2·48)·1 = 461. Acest interval de timp separă două state federale, Elveția şi America. Primul stat a înlăturat puterea austriacă în 1315, cel de al doilea stat a scuturat stăpânirea engleză în 1776. Tot aşa Bulgaria s-a eliberat de Bizanț în 679, Portugalia de Spania în 1140, Japonia s-a eliberat în 660, iar Coreea în 1121.

Începutul Imperiului Roman de Apus din anul 800 se plasează la un interval de 461 de ani față de începutul Imperiului Roman de Răsărit, în 1261.

În 1591 s-a eliberat Olanda, în consecință, prin 2052, este posibilă răscoala unei periferii tinere.

Maestrul. N-ai vrea să dai un tablou a ceea ce se va întâmpla în următorii o mie de ani?

Învățăcelul. Ba da. Această teorie nu exclude viziunea viitorului. Dincolo de aceste numere se vede clar destinul, aşa cum corpul se ghiceşte dincolo de cutele unui veşmînt ud.

Maestrul. Mai ştii şi alte aplicații ale legilor tale?

Învățăcelul. Cum să nu? Ştiu. Pentru y = 0,z = 365+48·0 = 365; dacă x = 8, atunci z = 2920. Acest interval desparte începutul Egiptului în

3643 şi căderea Israelului în 723, ca şi eliberarea Egiptului de sub puterea hicsoşilor în 1683 şi cucerirea Rusiei de către mongoli în 1237, adică evenimente de semnificație inversă.

Dacă Bizanțul s-a eliberat de Roma în 393, eliberarea Americii s-a petrecut după (365+48·3)·3 = 1383, deci în 1776.

Soartă! Oare puterea ta asupra neamului omenesc n-a slăbit din cauză că eu am răpit codul tainic de legi care te conduce? Ce stîncă mă va opri din drum?

Maestrul. Degeaba te lauzi. Numărul 365 îmi este clar; este timpul anului şi al zilei. Numărul 48 nu este. Cum îți explici prezența acestui număr în faptele de pe pămînt? Par să nu aibă nici o legătură. Şi totuşi legea ta nu-mi pare o absurditate.

Învățăcelul. Forțele trebuie să reflecte perioadele de rotație ale planetelor, iar noi, oamenii, sîntem copiii acestor forțe.

Maestrul. Frumos spus.

Învățăcelul. Sigur că da. Sursa supremă a ceea ce se întîmplă pe pămînt este ea însăşi un exemplu de precizie. Astfel, ştiința despre cele pămînteşti devine un capitol al ştiinței despre cele cereşti. Dar dacă y = 2 şi x = 3, atunci z = (365+48·2)·3 = 1383. Căderea statelor este marcată de acest interval.

Spania	711	Egipt	672
Rusia	1237	Cartagina	146
Babilon	587	Avarii	796
Ierusalim	70	Bizanț	1453
Samaria	6 e.n.	Serbia	1389
India	317	Anglia	1066
Israel	723	Coreea	660
Roma	476	India	1858
Hunii	142	Iudeea	1526
Egipt	1517	India	134
Persia	226	Coreea	1609

Cuceririi oraşelor Novgorod şi Viatka în 1479 şi, respectiv, 1489 îi corespund campaniile în Dacia, din anii 96-106.

Cucerirea Egiptului în 1250 corespunde căderii regatului Pergam în 133.

Cumanii au cucerit stepa rusă în 1303, la 1383 de ani după căderea Samniumului în 290.

Dacă în 543 a fost supus regatul Vandalilor, nu trebuie să aşteptăm o cădere de stat în 1917?

Maestrul. E o artă întreagă. Cum ai realizat-o?

Învăţăcelul. Stelele clare ale Sudului l-au trezit în mine pe caldeean. În ziua de Ivan Kupala[1] mi-am găsit brusturele, semn de cădere a unui stat. Ştiu ceva despre inteligenţa continentalului care nu seamănă deloc cu inteligenţa insularului. Un fiu al Asiei trufaşe nu se împacă cu judecata peninsulară a europeanului.

Maestrul. Vorbeşti ca un copil. Şi ce-ai mai născocit în acest timp?

Învăţăcelul. M-am gîndit dacă limbajul poetic rusesc slujeşte Moranei sau zeiţei Vesna[2]. Îţi aminteşti numele acestor zeităţi slave? Uite foile pe care mi-am însemnat gîndurile de moment.

„Viaţa noastră e o spaimă." I
„Viaţa noastră este frumuseţe." II

	II	I
Arţîbaşev[3]		+
Merejkovski		+
Andreev[4]		+
Kuprin[5]		+
Remizov (insecta)[6]		+
Sologub		+
Cîntecul popular	+	

Deci, scriitorii cred cu toţii că viaţa rusească este îngrozitoare. Dar de ce cîntecul popular nu este de acord cu ei? Sau cei care scriu cărţi şi cei care cîntă cîntece sînt două popoare diferite?

Scriitorii îi prezintă pe: nobili I; militari II; funcţionari III; negustori IV; ţărani V; tineri cizmari VI; scriitori VII.

A. Tolstoi	I			
Kuprin		II		
Şcedrin			III	
Ostrovski				IV

Bunin			V
Aleksei Remizov		VI	
Cîntecul popular			VII

Aşadar, cîntecul popular îi prinde pe scriitori în flagrant delict. Cu ce-i prinde? Cu minciuna. Îi dezvăluie ca pe nişte mincinoşi sumbri. Scriitorii propovăduiesc. Ce propovăduiesc ei?

	Viaţă	Moarte
Sologub (groparul)		+
Arţîbaşev		+
Andreev		+
Sergheev-Ţenski[7]		+
Cîntecul popular	+	

Cu ce se ocupă scriitorii ruşi?

Blestemă

	Viitorul	Prezentul	Trecutul
Briusov	+		
Andreev		+	
Arţîbaşev		+	
Merejkovski			+

Deci, la întrebarea cu ce se ocupă scriitorii ruşi trebuie să răspundem: ei blestemă! Trecutul, prezentul şi viitorul!

Măsura lucrurilor

	Rusia	Ultima carte	Non-Rusia
Scriitori		+	+
Cîntecul popular	+		

Nu aici se află izvorul blestemelor?

Merejkovski a proorocit eşecul Rusiei, asumîndu-şi rolul corbului; cum se simte acum?

La întrebarea „ce-i de făcut?“ răspunde cîntecul satelor, răspund şi scriitorii ruşi.

Dar ce sfaturi dau unii şi alţii?

	Viaţă	Moarte
Arţîbaşev		+
Sologub		+
Andreev		+
Cîntecul popular	+	

Ştiinţa îţi poate oferi mijloace nenumărate pentru a te sinucide; ascultaţi sfaturile noastre: viaţa nu merită să fie trăită. De ce „scriitorii“ nu dau chiar ei acest exemplu? Ar fi un spectacol interesant.

I: Ridică în slăvi fapta militară şi războiul.

II: Nu simpatizează faptele de arme şi consideră războiul ca pe o gîlceavă fără sens.

	I	II
Tolstoi A.N.		+
Merejkovski		+
Kuprin		+
Andreev		+
Veresaev[8]		+
Cîntecul popular	+	

De ce cartea rusă şi cîntecul popular se află în tabere diferite? Oare disputa dintre scriitorii ruşi şi cîntecul popular nu este cearta dintre Morana şi Vesna? Cîntăreţul popular o slăveşte pe Vesna, iar scriitorul pe Morana, zeiţa morţii?

Nu vreau ca arta rusă să meargă în fruntea unei mulţimi de sinucigaşi!

Maestrul. Dar ce carte ţii pe genunchi?

Învăţăcelul. E Krijanić[9]. Îmi place să stau de vorbă cu morţii.

(Din Velimir Hlebnikov, *Sobranie socinenii o trioh tomah*, t. III, Sankt-Petersburg, 2001, pp. 150-158).

Dialog între două persoane

Prima persoană. Vrînd să stabilească graniţele raţiunii umane, Kant a găsit de fapt limitele raţiunii nemţeşti. E o divagaţie a savantului.

A doua persoană. Mă gîndesc cu nostalgie la un rug mare din cărţi. La scînteile galbene, la focul rapid şi la scrumul transparent care poate fi risipit de o simplă atingere sau pur şi simplu de răsuflarea noastră. Mi-i gîndul la scrumul în care se mai pot citi unele rînduri, cuvinte de laudă sau de semeţire. Toate acestea se transformă într-o floare neagră minunată, luminată din interior de flacără, o floare care răsare din cărţile oamenilor, la fel cum florile pămîntului răsar din cărţile pămîntului, din mormanul de dinozauri şi din alte vestigii. Şi dacă pe vraful de pagini arse se va păstra cuvîntul Kant, atunci un vorbitor al graiului scoţian va traduce acest cuvînt prin „cizmar“. Asta-i tot ce rămîne din gînditor. El a ridicat un monument nepieritor limitelor poporului său. Dar a fost el un filozof?

Prima persoană. Nu trebuie să ne îndoim de toate. Sigur că a fost, din moment ce atîtea voci şi capete deştepte afirmă aceasta. Dă-mi voie să răsfoiesc paginile altei înţelepciuni, deşi n-ar trebui s-o fac. Dar cîte nu facem noi împotriva propriei voinţe! Să vedem ce e cu cele şapte ceruri ale anticilor. Scăzînd din 365 numărul 48, apoi din numărul obţinut scăzînd din nou 48, şi tot aşa înainte pînă la cifra 29 (perioada de rotaţie a lunii în jurul pămîntului), obţinem şapte numere-ceruri care înconjoară numărul lunii şi care sînt conţinute în numărul pămîntului. Aceste numere sînt: 29, 77, 125, 173, 221, 269, 317, 365. Numerele de la capetele şirului sînt numerele anului şi ale lunii, probabil, numere sfinte. De ce să nu zboare întîmplările pe bolta acestor numere? De ce să nu se hîrjonească şi să nu se alinte ca nişte prunci cu aripi şi cu trîmbiţe cu care-şi proclamă voia?

Cea de-a doua persoană. Cîndva ideea era zeu, acum ea este o jucărie, o păpuşă. Ambele situaţii sînt periculoase.

Există vreo dovadă, în afara proverbelor şi a înţelepciunii limbii vorbite, că ar exista vreo legătură între cer şi urmaşii maimuţelor (după părerea savantului Englez)?

Prima persoană. Am să vă povestesc ce mi s-a întîmplat. Odată, era în 1912, mă aflam sub influenţa nefastă a unei întîmplări necunoscute,

de nedefinit, dar neprielnice. Acest sentiment greu m-a cotropit fără vreo legătură cu evenimentele exterioare. Cam pe la prînz, am simțit că senzația aceasta mă părăsește, iar spre seară am avut sentimentul că pune stăpînire pe mine un nou sentiment, luminos. A crescut repede pînă la ora opt seara, ca o flacără într-o candelă în care s-a turnat untdelemn proaspăt. Nici pentru această nouă stare nu existau cauze exterioare. Spre uimirea mea, am descoperit că era ziua solstițiului de vară, 19 iunie, de unde am tras concluzia că pot să-mi explic schimbarea radicală de dispoziție, pe care altfel n-o puteam interpreta; în cazul dat, schimbarea poziției a două astre (a pămîntului şi a lunii) a influențat dispoziția sufletească a unui biped, în consens cu influența pe care acest eveniment a avut-o asupra timpului şi a evenimentelor. Să se fi manifestat, cu acest prilej, o sensibilitate acută la forțele stelare?

Evident, apăsarea venea din cer. Toamna ne lecuia de darurile fierbinți ale verii.

A doua persoană. Cele şapte trepte ale poziției lunii față de pămînt amintesc de cele şapte ceruri şi de multe altele ale lui „şapte“. În numele lucrurilor recunoaştem fața străveche a omului. Nu este oare numărul şapte o prescurtare a numelui „semia“ (familie)?

În numerale străluminează preocupările vieții gentilice, specifice şi accesibile tuturor membrilor ginții.

Numărul şapte (*sem'*) numeşte un grup format din cinci pui şi din doi adulți care merg la vînătoare: *vosem'* (opt) este format din *sem'* cu prepoziția – prefixul *vo-* şi are sensul de nou venit care s-a inclus definitiv în primul colectiv.

Dacă omul primitiv n-a avut nevoie de ajutor străin ca să mănînce, numărul *edinița* (unitate, unu) numeşte în mod firesc tocmai situația respectivă. Numele ne spune că prada era sfîşiată cu dinții şi oasele trosneau. Asta înseamnă că omul primitiv era flămînd mereu. *Sto* (sută) a denumit colectivitatea condusă de conducătorul bătrîn şi cu ochi albaştri al tribului (*rîba* – peşte, *rîbar'* – pescar, *sto* – sută, *starik* – bătrîn). Cuvîntul *piat'* (cinci) poate fi derivat de la „*pinki*“ (*raspiat', raspinat'*) şi însemna partea cea mai neglijabilă a familiei către care, în existența aspră a acelor timpuri, se îndreptau toate ocările şi ghionturile; pe timpul mutărilor dintr-un loc în altul, al cincilea membru al familiei se ținea de poala celor maturi. Numele straniu „*sorok*“ (patruzeci) s-a născut dintr-o unitate specială gentilică.

Există perechi de cuvinte asemenea: *tem'-toroki, zorkii-zemlia* (beznă, întuneric – hățuri, ager – pământ).

Numele *sorok* (patruzeci) însemna o uniune de familii. Fiecare familie intra în relații de proprietate cu alte cinci familii formate din cîte șapte membri; 35 de oameni și cu cei cinci din prima familie (incluzîndu-i pe primii doi maturi) fac patruzeci. Numele de numere au devenit astfel denumirile ocupațiilor strămoșilor.

Prima persoană. Trebuie să ne amintim că, în afară de *vosem'*, mai există „osem" și că prezența lui „vo-" a fost cerută de eufonie. Ce minunat ni se arată Vitaniuk în cuvintele lui despre Napoleon: „Un om sănătos, cu o față uscățivă și cu o burtă deloc mică". E un mare maestru al cuvîntului. Iar Romancenko este un model impresionant de invenție. Văd o mare furtunoasă și întunecată, iar în ea – un vîslaș solitar. Am studiat iconii limbajului în sine și am găsit că numărul *piat'* (cinci) joacă un rol important în acest limbaj; tot atît de important ca și pentru numărul degetelor de la mînă. Iată o strigătură din *O palmă dată gustului public*: „Krîlîşkuja zolotopis'mom tonceaişih jil, kuznecik..." („Aripînd cu rune de-aur cu vene subțiri, cosașul")[1] ș.a.m.d. În acest poem, format din patru versuri, dincolo de dorința celui care a scris această prostioară, se repetă de cîte cinci ori fiecare din sunetele „u, k, l, r", iar „z", din greșeală, apare de șase ori. Dar în îndemnul: „Bud'te groznî kak Ostranița, Platov i Baklanov,/ Polno vam klaniatsia roje basurmanov"[2] („Fiți amenințători ca Ostranița, Platov și Baklanov/ și nu vă ploconiți în fața păgînilor") acest lucru nu se mai întîmplă.

O structură din cinci părți are și poemul *I* și E^3 (*O palmă dată gustului public*).

Nu știu de ce tot repet: „To k svetu solnța kupalskogo ia pel, udariv strunî,/ To kak kon' Prjevalskogo drobil peskov burunî"[4] („Ba cîntam lumina din noaptea Sfîntului Ioan,/ Ba ca un cal Prjevalski frămîntam valuri de nisip").

A doua persoană. Dar oare numerele explică ceva?

Prima persoană. Desigur. De exemplu, în anul 131, pe locul templului lui Solomon s-a construit templul lui Jupiter; după 365 de ani, a fost creștinarea lui Chlovig și a galilor (496). La același interval de timp, în 861, s-a creștinat Bulgaria; după 365 de ani de la Hedjira (din 622) s-a creștinat Rusia (988). Creștinarea Rusiei se raportează la valul musulman, iar creștinarea Bulgariei – la valul creștinării lui Chlovig.

La un interval de 365·3 de ani de la creştinarea lui Chlovig (cu o eroare de doi ani), în 1589, se instituţionalizează patriarhia rusă. Iar la 365·3 de la 622, este anul 1717; în 1721 se instituţionalizează Sinodul.

Trebuie să atrag atenţia asupra campaniilor lui Kubilai în Japonia (1275) şi ale lui Hidoessi în Coreea (1592) ca să vedeţi că ele se petrec la o distanţă de 317 ani, că între întemeierea Japoniei (660 î.e.n.) şi a Coreii (1121) se interpun 461 ani.

Despre multe ar trebui să vorbesc mai bine decît o fac.

1921

(*Id.*, pp. 159-161)

Dialog între Oleg şi Kazimir

Oleg. Exceptînd cazurile de infirmitate, mîna are cinci degete. Nu rezultă de aici oare că şi cuvîntul în sine trebuie să aibă cinci raze în structura sa fonetică, precum coama calului lui Prjevalski?

Kazimir. Dă-mi exemplu şi demonstrează.

Oleg. Iată: *O palmă dată gustului public* (p. 8)

> *Krîlîşkuia zolotopis'mom tonceaişih jil,*
> *Kuznecik v kuzov puza ulojil*
> *Pribrejnîh mnogo trav i ver.*
> *Pin-pin tararahnul zinziver –*
> *O lebedivo –*
> *O ozari!* [1]

Susţin că în aceste versuri există 5 *k*, 5 *r*, 5 *l* şi 5 *u*. Aceasta este legea curgerii libere a limbajului în sine. „Şopot, ropot, neghi ston“[2] (p. 52) conţine 5 de *o*; „Mî, ne umiraiuşcie, smotrim na vas umiraiuşcih“[3] are 5 de *m* (p. 31). Există multe alte exemple. Deci, cuvîntul în sine are o structură palmată şi sunetul se situează între puncte, pe osia gîndului, pe cinci axe, la fel cu desenul mîinii sau al stelelor de mare (unul dintre ele).

Kazimir. În general, cuvîntul este un chip cu o pălărie trasă adînc pe ochi. În acest chip gîndirea anticipează expresia lui lingvistică, fonică.

De aici rezultă că Beotia, Italia, Taurida, Volînia sînt umbre aruncate de „pămîntul taurilor“ asupra sunetului.

Oleg. Important este să spunem că destinul sunetelor pe traseul cuvîntului nu este asemenea şi că sunetul iniţial e de o factură aparte în comparaţie cu sunetele care apar în interiorul cuvîntului. Exemple de constanţă a sunetului iniţial în timp ce celelalte sunete se schimbă: Anglia şi Albionul, Iberia şi Hispania. Ş şi G sînt prezente cu insistenţă la începutul numelor multor gînditori germani: Schiller, Schopenhauer, Schlegel, Goethe, Heine, Hegel, Hauptmann. În Rusia, de dragul revoltei, numele revoltei începe cu litera B (V). Uneori numele dinastiei domnitoare şi numele ţării încep cu aceeaşi literă: Germania şi Hohenzollern, Habsburg[4], Rusia şi dinastia Riurikovilor. Dualitatea, împărţirea lumii vechi în *g* şi *r* (Grecia şi Roma) are corespondenţă, în noul veac, în ruşi şi în germani. În cazul acesta, *g* şi *r* sînt mai vechi decît ţările, şi acest lucru nu este un joc al întîmplării. *Rok* (destinul, fatumul) are un sens dublu, de soartă şi de limbă. Spre deosebire de celelalte sunete, sunetul iniţial al cuvîntului este conductorul, albia în care se aşează curenţii destinului.

Kazimir. Dar el are şi el o structură tubulară, căci auzul se foloseşte de acest sunet pentru a asculta viitorul în ecourile lui confuze.

Oleg. Da, sunetul iniţial este coloana vertebrală a cuvîntului. Bolta mentală a cuvîntului este mai veche decît cea lingvistică şi ea nu se modifică atunci cînd limba se schimbă; ea se regăseşte în cele mai tîrzii expresii ale limbii. Astfel *tioplîi* (cald) are şi acum un sens depreciativ (*tioplîie liudi* – oameni căldicei) iar *svet*, *svetik* exprimă ceva tandru, plăcut (*svetik iasnîi* – luminiţă strălucitoare). Avem aici de a face cu mai vechea opoziţie între principiul păcatului, *greh* de la cuvîntul *gret'* (a încălzi), şi principiul luminii – de la *svet* (lumină, a lumina). În gîndirea anticilor, forţele materiale străluminau prin realităţile morale.

Kazimir. Ce magnific era Vitaniuk în aprecierea pe care o făcea cuceritorului: „un om sănătos, cu faţa uscăţivă şi cu o burtă deloc mică“.

Oleg. O, el este un mare maestru al cuvîntului, model de expresivitate, judecător al veacurilor. Este sentinţa a o sută de ani. Romancenko este maestru al viziunii. Văd o mare agitată (neagră), valuri de fulgere şi un înotător solitar. Uită-te cum *r*, ca o margine de nor luminată de destin, însoţeşte două popoare din zorii lor şi pînă astăzi, iar *g* însoţeşte

alte două popoare. Aşadar, natura primului sunet într-un cuvînt este alta decît natura celorlalte sunete din acelaşi cuvînt. *A* se situează vizibil la începutul numelor de continente – Asia, Africa, America, deşi denumirile aparţin unor limbi diferite. Probabil, făcînd abstracţie de contemporaneitate, în aceste cuvinte se ascunde numele A din protolimba în care el însemna uscat.

1913

(*Id.*, pp. 180-181)

(Articol nepublicat)

Luptătorul unui regat ce va să vină vă cere să vă gîndiţi şi să-i respectaţi credinţa:

1) El s-a pregătit de vînătoare: are o capcană pentru prins gîndurile şi o plasă pentru a le ţine captive. Acest vînător e gol şi puternic. Cine-i el? Vom bîntui printre vii ca un nou vărsat de vînt pînă cînd veţi semăna cu noi ca două picături de apă. Numai atunci vom dispărea. Noi sîntem vocea destinului. Am ieşit din adîncurile mării ruse. Noi, luptătorii, vom pune bazele unui nou neam de oameni într-un nou stat.

2) Afirmăm: insula gîndirii dinăuntrul limbajului în sine, aidoma mîinii care are cinci degete, trebuie să se sprijine pe cele cinci raze de sunete, vocale sau consoane, care străbat cuvîntul cu forma lui palmată. Adică, afirmăm că regula celor cinci raze este structura discretă a limbajului sonor cu cinci axe. Astfel, „Krîlîşkuja zolotopis'mom tonceaişih jil" (*O palmă dată gustului public*) formează şiruri pare: primele, structurate pe *k*, *l*, *r*, *u* sînt cinci de fiecare şi au structura fagurelui de miere: „Mî ne umiraiuşcie smotrim na vas umiraiuşcih" se structurează pe cinci de *m*.

În vorbirea noastră sînt destule exemple de structuri pentagonale, care au forma stelelor de mare.

3) Cerem să se deschidă barajele puşkiniene şi să cadă coloana lui Tolstoi pentru ca limba rusă să se reverse în cascade nezăgăzuite. De exemplu: kogovici?[1] – eşti întrebat. Le răspunzi – Sînt de neam ceresc.

Rupîndu-şi lanţurile de sticlă de la picioare, vulturii zboară înnegurați deasupra unei prăpăstii. Se-ndreaptă spre Muntele Negru pentru a învăța cum să-şi anunţe noile victorii (cuvîntul este al tînărului Ignatiev). Peste urletele atîtor gîtlejuri strigăm: e o singură mare, acolo şi aici.

4) Vă chem să vedeți chipul celui care stă pe culme. Numele lui este Cel ce a venit singur.

5) Ne jigneşte deformarea verbelor ruseşti prin introducerea de sensuri tranzitive. Sîntem indignați şi urlăm – e o tortură.

6) Vă învățăm: cuvîntul conduce creierul, creierul – mîna, mîna – împărățiile. Puntea care duce la statul în sine este limbajul în sine.

7) (Vă sfătuim să fiți pescuitori de perle în marea rusă, căutători de perle sau de cochilii întunecate, diforme.)

8) În treacăt, ne amintim că, în afara limbajului verbal, există limbajul mut al noțiunilor, limbajul format din unități ale gîndirii (o textură de noțiuni care determină limbajul lingvistic). Astfel cuvintele Italia, Taurida, Volînia (pămîntul taurilor), deşi au o viață lingvistică diferită, reprezintă de fapt unul şi acelaşi lucru – o viață a gîndirii care îşi aruncă umbra pe suprafața graiurilor şi a statelor.

9) Să ne amintim că în pămîntul numit Germania *g* şi *ş* sînt sunete inițiale pentru vreo douăzeci de nume, lingvistice şi mentale, dintre cele mai ilustre ale acestui popor (Schiller, Schlegel, Schopenhauer, Schelling, Goethe, Heine, Hegel); să ni-i amintim şi pe războinicul б (*b*) din arta rusă şi pe *x* (*h*), care şi-a păstrat libertatea şi onoarea de a fi independent, şi vom descoperi natura specială a sunetului inițial, a sunetului-nume. Natura acestui sunet este o realitate independentă de sensul cuvîntului. Să considerăm acest sunet-nume conductor al destinului.

În consoana inițială a numelor distingem pe purtătorul de destin; calea voinței acestei consoane dobîndeşte un sens de fatalitate.

Uneori, acest semn volitiv este comun unor nume diferite: Anglia şi Albionul, Iberia, (I)spania.

Sunetul inițial al numelor de state însoțeşte statele din leagăn şi pînă la apusul lor, de parcă s-ar conforma unui fir al destinului.

Prin urmare, cuvîntul are o natură triplă: el este fonie, gîndire şi cale a destinului.

Dinastiile domnitoare au uneori un semn predestinat (fruntea sunetelor), un semn specific ţării conduse de aceste dinastii: un sunet iniţial de aceeaşi factură: Germania, Habsburgii, Hohenzollernii.

Nu este un joc al întîmplării.

Acest lucru a fost descoperit de limba vorbită, în graiuri unde *rok* are două sensuri: cuvînt şi destin[2].

Ca un traseu al destinului, *g* însoţeşte Germania şi Grecia, *r* – Rusia şi Roma.

Prin intermediul sunetelor-frunze şi al rădăcinilor-sensuri (sunetul iniţial), prin cuvinte trece firul destinului; prin urmare, cuvîntul are o structură tubulară. Nu trebuie să ne înspăimînte cele ce afirmăm. N-are decît să se înfurie lingvistica comparată.

10) Afirmăm că numeralele au denumit realităţi ale existenţei gentilice şi că prin ele putem reconstitui tabloul vieţii antice. Numărul *sem'* (şapte) arată că protorusul a avut o familie formată din şapte persoane, ambele cuvinte *sem'* şi *sem'ja* fiind înrudite fonetic[3]. Numele *vosem'* (opt) vorbeşte despre intrarea în familie (*vo* – în) a unui nou membru, care vine din străini. La fel de originale ni se par şi numele *desiat'* (zece) şi *sto* (sută), ca şi cuvîntul *sorok* (patruzeci)[4].

11) Susţinem: M implică sensul de descompunere a întregului în părţile lui componente (divizarea a ceva mai mare în părţi mai mici).

Л (L) – este o mişcare fără intervenţia unei puteri prea mari (trecutul)...

К (C) – înseamnă transformarea puterii dinamice în stare (trecerea fugii în stare de repaos).

Т (T) – este mişcarea supusă unei forţe mari sau unui scop.

С (S) – este adunarea părţilor în întreg (întoarcere la).

Н (N) – este transformare a ceva palpabil în nimic.

Б (B) – mişcarea spre mai mare, punctul maxim al forţei dinamice.

П (P) – corpuri cu greutatea mică, umplerea vidului cu un corp gol.

Р (R) – mişcare dezordonată, nesupusă întregului.

В (V) – traversarea unui corp mare de către un corp mai mic.

Ж (J) – dilatarea din cauza unui surplus de forţă (*objog*, *jeci* – arsură, a arde).

З (Z).

Г (G) – ceva diminuat din cauza unei forţe insuficiente (*golod* – foame).

и (i) – unește.
a – împotrivă, advers.
o – amplifică mărimea.
e – decădere, a cădea.
y (u) – supunere.

Astfel, poezia este plină de sens, dacă ne gîndim fie şi numai la vocale.

Son (vis) – atunci cînd în corp vine ceva.
Nos (nas) – cînd în gol vine un corp.
Kom (ghem) – cînd ceea ce este moale se adună în ceva tare.
Mok (umed) – atunci cînd ceva tare devine moale (cu ajutorul apei).
Kotî (motani) – mişcările piciorului în repausul încălțărilor. A lăuda încălțămintea pentru că face moi loviturile piciorului; aşadar motan (un animal de casă) înseamnă ceva ce păşeşte uşor.
Toki (curenți) – mişcare (indescifrabil) (apă, treierat).
Nora (vizuină) – un gol filiform.
Rot (gură) –
(...)

1913

(*Id.*, pp. 178-180)

Proclamația Preşedinților Globului Pămîntesc

Noi şi numai noi sîntem Guvernul Globului Pămîntesc. Nimic de mirare în asta. Nimeni nu se îndoieşte că este aşa. E lucru indiscutabil şi sîntem toți recunoscuți ca atare. Am răsucit cei trei ani din războiul vostru într-o trompetă grozavă şi acum cîntăm şi strigăm, trîmbițăm adevărul că avem deja un Guvern al Globului Pămîntesc. Şi acest guvern sîntem noi. Doar noi, urcați pe coama semeață a propriului eu şi pe numele noastre, în largul mării pupilelor voastre pline de răutate cutezăm să ne considerăm Guvern al Globului Pămîntesc. Acest Guvern sîntem noi. Ce impertinență, vor spune unii, iar noi vom zîmbi ca nişte zei.

Vă anunțăm că nu-i recunoaştem pe domnii care îşi spun state, guverne, țări sau case de comerț şi edituri, că nu-i recunoaştem pe aceşti

domni care şi-au construit morile de vînzare ale bunăstării lor pe lîngă cascadele băuturii voastre – pe lîngă cascadele afacerii lui 1917, cu valul ei de sînge roşu. Aţi acoperit ochii războiului cu o ţesătură găurită din cuvinte referitoare la pedeapsa capitală, avînd pe buze patria şi regulamentul tribunalelor militare.

Eho-e! Cine ne este tovarăş şi prieten pe acest drum greu?

Slăvim trenurile de supuşi ai Măriei Sale, slăvim Primăvara, slăvim şi poporul ei care, ca un mare roi de albine, a invadat trenurile, vlăguite sub greutatea noului călăreţ care este Pacea. Ştim că, zîmbind trist, această primăvară cheamă şi-şi contemplă poporul.

Acestea toate le spunem noi, Comisari ai Globului Pămîntesc. Iar voi, State ale spaţiului, liniştiţi-vă, aranjaţi-vă baticele pe cap şi nu urlaţi de parcă aţi plînge la propria înmormîntare: nimeni n-o să vă obijduiască. Veţi fi sub protecţia legilor noastre; consideraţi că am încheiat cu voi un acord bilateral. Veţi avea la dispoziţie societăţile pentru combaterea hîrciogilor, asociaţiile admiratorilor lui Dante şi ale constructorilor de pasaje sau uniunile de perfecţionare a treierătoarelor.

Nu vă temeţi, nu vă atingem.

Dificila noastră datorie este de a fi arcaşi pe linia de întîlnire dintre trecut şi viitor.

N-aveţi decît să rămîneţi nişte convenţii încheiate între persoane private, convenţii inutile, lipsite de importanţă, plicticoase, sîcîitoare ca durerea de dinţi a unei bunici din secolul al XVII-lea. Dacă voi, statele, sînteţi morale, atunci de ce aveţi nevoie de această hrană a zeilor, de ce trupurile noastre, trupurile soldaţilor şi muncitorilor trosnesc între fălcile voastre?

Dar dacă voi, statelor, nu sînteţi bune, atunci de ce ar pocni cineva din degete pentru a opri căderea voastră în neant?

Conduşi de raţiune, privim moartea tot atît de lucizi, cum priveşte plugarul înlocuirea unui plug cu altul mai bun. Statul vostru de războaie crunte, o, regi şi sultano-împăraţi, se deosebeşte de statul nostru ca mîna unei maimuţe de mîna unui călăreţ care ţine liniştit în mîini hăţurile destinului (sau de mîna unui gînditor care ţine calm în mîna lui hăţurile universului).

Mai mult de atît. Înfiinţăm o societate pentru a proteja statul spaţiului de cruzimea tinerei generaţii care conduce globul pămîntesc. Cred

că sună strident în urechile voastre numele acestei noi categorii sociale. Sîntem tineri şi lipsiți de respect, iertați-ne lipsa de educație. Noi sîntem o armă originală. Tovarăşi muncitori, nu vă mirați că mergem fiecare pe drumul lui către un țel comun. Fiecare armă îşi are alcătuirea ei şi legea ei... Noi sîntem muncitori-arhitecți (arhitecți ai societății).

Considerați că următorul grup de trei cuvinte e o altă mănuşă cu care vă provocăm:

Guvernul Globului Pămîntesc

al cărui steag negru a fost ridicat de mîna omului şi a fost preluat de mîna universului. Cine va smulge din rădăcini aceşti nori negri? Culorile de arşiță ale sorilor negri? Un duşman?

După legea primului venit şi în virtutea dreptului la cucerire, Noi sîntem Guvernul Globului Pămîntesc. Noi şi nimeni altcineva.

Iscălim:

V. Hlebnikov
G. Petnikov

Sîntem convinşi că şirul de iscălituri se va completa curînd cu strălucitele nume ale lui Maiakovski, Burliuk şi Gorki. Permisul de intrare în guvernul stelelor.

1917

(*Id.*, pp. 229-230)

Artiştii lumii

Am căutat mult timp un obiectiv care, asemenea unei lentile, să focalizeze într-un unic punct razele de acțiune ale artiştilor şi gînditorilor şi să aprindă, transformînd în rug, pînă şi substanța rece a gheței. Acum acest obiectiv – lentilă focalizatoare a entuziasmului nostru aprins şi a rațiunii reci a gînditorilor – a fost găsit. E limba scrisă, comună tuturor popoarelor de pe cea de a treia planetă a Soarelui; e invenția de semne grafice înțelese şi admise de întreaga planetă, populată de oameni şi pierdută în univers. Veți vedea că obiectivul acesta este demn de timpurile noastre. Pictura a vorbit întotdeauna într-un limbaj accesibil tuturor. Chinezii şi japonezii vorbesc mai multe limbi, dar scriu cu aceleaşi

semne. Limbile şi-au trădat trecutul lor mare. Cîndva, cînd anulau duşmănia şi făceau viitorul transparent şi sigur, limbile îi uneau pe oameni, dincolo de: 1. peşteri; 2. sate; 3. triburi; 4. state, într-o lume unică raţională, într-o unitate a celor ce schimbau valorile raţiunii cu aceleaşi sunete-monede. Sălbaticul îl înţelegea pe sălbatic şi punea deoparte arma oarbă. Acum limbile îşi trădează trecutul; ele slujesc vrajbei şi, pentru a înlesni schimbul de valori raţionale, au împărţit omenirea multilingvă în tabere de luptă, în tarabe de cuvinte, dincolo de care o altă limbă nu are curs. Fiecare tabără pretinde supremaţia şi, astfel, limbile ca atare slujesc dezbinării şi duc la războaie închipuite.

Fie ca limba scrisă, şi numai ea, să însoţească destinul viitor al omului şi să devină un nou unificator al neamului omenesc. Fie ca semnele mute grafice să împace cearta limbilor.

În sarcina artiştilor cade alcătuirea unui alfabet de noţiuni – de unităţile de bază ale gîndirii. Din acestea se va construi edificiul cuvîntului. Datoria artiştilor plastici este de a crea semne grafice pentru unităţile de bază ale gîndirii.

Noi, artiştii, am realizat deja o parte din truda care se cuvine gîndirii – am urcat pe prima treaptă a scării cugetării. Acolo i-am găsit pe artiştii din China şi Japonia care au pornit urcuşul înaintea noastră, şi-i salutăm. Ce se vede deocamdată de pe scara gînditorilor? Cîteva poteci spre alfabetul general al omenirii. Fără a demonstra, afirm că:

1. În toate limbile B (V) înseamnă rotaţia unui punct în jurul altui punct pe o circumferinţă sau pe o parte a acesteia, în sus şi în jos;

2. X (H) semnifică o curbă închisă care separă mişcarea unui punct de mişcarea către acelaşi punct al altui punct;

3. З (Z) este reflectarea unui punct în mişcare dinspre marginea unei oglinzi sub un unghi egal cu unghiul de cădere; căderea unei raze pe o suprafaţă dură;

4. M înseamnă descompunerea unei mărimi în infiniţi mici, egali într-o anumită limită sau parte;

5. Ш (Ş) semnifică fuziunea cîtorva suprafeţe într-o suprafaţă unică şi suprapunerea limitelor lor. Tendinţa unei lumi unidimensionale de o mărime anumită de a contura suprafaţa maximă a unei lumi bidimensionale;

6. П (P) este creşterea pe o dreaptă a golului dintre două puncte, mişcarea pe un traseu rectiliniu a unui punct, depărtat de alt punct; pentru o mulțime punctiformă, el este creşterea accelerată a volumului ocupat de un număr de puncte;

7. Ч (Ci) este golul unui corp ocupat de volumul altui corp, astfel încît volumul negativ al primului corp să fie egal cu volumul pozitiv al celuilalt corp; este o lume bidimensională vidă care serveşte ca înveliş pentru un corp tridimensional – la limită;

8. Л (L) semnifică propagarea undelor celor mai joase pe suprafața cea mai întinsă, perpendiculară pe un punct în mişcare; dispariția dimensiunii înălțimii, pe măsură ce creşte lățimea; adică, pentru un volum dat, o înălțime infinit de mare într-un sistem de axe infinit de mari. Transformarea unui corp tridimensional în corp bidimensional;

9. К (C) este absența mişcării, repaosul rețelei de n puncte care îşi păstrează poziția unul față de celălalt; sfîrşitul mişcării;

10. С (S) semnifică un punct imobil care slujeşte drept punct de plecare pentru mişcarea altor puncte;

11. Т înseamnă direcția în care un punct imobil a creat absența mişcării între mulțimi de mişcări în aceeaşi direcție; este o direcție negativă şi orientarea ei dincolo de un punct imobil;

12. Д (D) este trecerea unui punct dintr-o lume punctiformă într-o altă lume punctiformă, transformată de adăugarea acestui punct;

13. Г (G) reprezintă vibrații a căror înălțime este orientată perpendicular pe mişcare; vibrațiile sînt distribuite de-a lungul razei de mişcare de înălțime maximă;

14. Н (N) este absența de puncte, un cîmp pur;

15. Б (B) semnifică întîlnirea a două puncte ce se mişcă pe o dreaptă din diverse direcții; rotația unui punct lovit de alt punct;

16. Ц (Ț) trecerea unui corp prin spațiul vid din alt corp;

17. Щ (Şci) înseamnă divizarea unei suprafețe în segmente diferite, păstrîndu-se volumul neschimbat;

18. Р (R) este un corp divizat de o „peşteră plană“, urmă a trecerii prin acel corp a altui corp;

19. Ж (J) este desprinderea dintr-un volum închis a unei lumi punctiforme libere.

Astfel, de la înălțimea scării gînditorilor, devine clar că elementele simple ale limbii – sunetele alfabetului – sînt nume pentru diferite forme ale spațiului, sumă a ipostazelor existenței acestuia. Alfabetul comun pentru mai multe popoare este un mic dicționar al lumii spațiale, atît de apropiată artei noastre, a artiştilor şi, mai ales, penelului vostru. (...) Dacă adunăm toate cuvintele ce încep cu aceeaşi consoană, se pare că aceste cuvinte, precum pietrele ce cad din acelaşi punct al cerului, îşi iau zborul din acelaşi punct al ideii de spațiu. Acest punct este considerat sensul sunetului din alfabet ca nume elementar.

(...) Scopul trudei artiştilor ar fi să găsească pentru fiecare formă a spațiului un semn anume. El trebuie să fie simplu şi să nu semene cu alte semne. Putem apela la culori şi să-l marcăm pe M cu albastru închis, pe B (V) cu verde, pe Б (B) cu roşu, pe C (S) cu gri, pe Л (L) cu alb ș.a.m.d. Dar putem folosi semne grafice pentru acest dicționar universal, cel mai simplu dicționar din cîte există. Desigur, viața propune corectivele ei, dar viața a procedat aşa întotdeauna – la început, semnul noțiunii a fost desenul simplu al acestei noțiuni. Din acest semn a crescut apoi copacul literelor (...).

Sarcina voastră, a artiştilor, este de a schimba sau de a perfecționa aceste semne. Dacă reuşiți să le inventați, veți realiza temeiul unei trude care angajează toate statele. Încercarea de a domestici limbajul transnațional, de a-l obliga să poarte greutăți utile merită atenție.

„Vritti“ înseamnă „rotație“ şi în sanscrită, iar cuvîntul „hata“ înseamnă „casă“ şi în egipteană.

1919

(*Id.*, pp. 240-243)

Casa mea

În *Zeul fetelor* am vrut să prezint originea pură a slavității, densitatea ei de aur şi firele care leagă Volga de Grecia. Am folosit cuvinte din slava polabă (Leuna)[1].

Valerii Briusov a comis eroarea de a vedea aici o creație de cuvinte.

În *Copiii Vîdrei* am folosit strunele Asiei, aripa ei grea de fontă[2] şi, urmărind destinul diferit a două personaje de-a lungul veacurilor, dar în acelaşi timp sprijinindu-mă pe cea mai veche tradiţie a lumii despre starea de foc a pămîntului (tradiţie venind de la oroci)[3], i-am pus pe fiii Vîdrei să arunce cu sulița în soare şi să ucidă doi din cei trei sori – soarele roşu şi soarele negru.

Astfel, Orientul oferă aripilor fiului Vîdrei densitate, în timp ce Occidentul îi conferă o fluiditate aurie.

Ţesături distincte formează o structură complexă; ele povestesc despre Volga, ca fluviu al indoruşilor[4], şi folosesc Persia ca vîrf de unghi între dreptele rusă şi macedoneană[5]. Legendele orocilor, un neam vechi de pe Amur, m-au frapat şi m-au îndemnat să caut în cîntece[6] conştiinţa panasiatică.

În *Ka*[7] am oferit o replică la *Nopţile egiptene*[8]; povestirea *Ka* semnifică atracţia pe care o simte viscolul nordului pentru Nil şi pentru arşiţa lui.

Pentru Egipt am luat drept reper anul 1378 î.e.n., cînd vechile credinţe ale Egiptului s-au frînt ca un mănunchi de vreascuri şi cînd zeităţile-persoane au făcut loc Zeului unic – Soarelui cu mai multe raze-oameni. Pentru un timp, Soarele Gol, discul gol al Soarelui a fost, prin voinţa acelui Mahomed al Egiptului care a fost Amenophis al IV-lea[9], singura zeitate a templelor. Dacă e să definim pămînturile ca sunet, *Zeul fetelor* e un sunet de aur, *Ka* e un sunet de argint, iar poemul *Copiii Vîdrei* un sunet de fier şi de bronz.

Sonul asiatic al *Copiilor Vîdrei*,

Sonul slav în *Zeul fetelor*[10] şi

Sonul african – în *Ka*.

Vila şi duhul pădurii[11] este creuzetul gîndirii creatoare balcanice şi sarmatice.

Oraşul e prezent în *Marchiza Dèzes*[12] şi în *Drăcuşorul*[13].

În articole am încercat să găsesc un temei raţional profeţiei, să exprim o concepţie lucidă asupra legilor timpului. În teoria mea asupra cuvîntului am dialogat îndelung cu Leibniz[14].

Creaţia din Crimeea a fost scrisă în măsură liberă.

Poemele mici sînt semnificative atunci cînd actualizează viitorul; precum o stea căzătoare care lasă pe cer o urmă, ele trebuie să aibă viteza care să le permită a percuta prezentul.

În *Cosaşul*, *Bobeobi*, în *Rîdeți*, am făcut nişte semne spre viitor – acesta este gestul minor al zeului focului şi plescăitul lui vesel. Observînd că şirurile vechi de semne s-au întunecat, că substanța care se ascundea în ele s-a şters, am înțeles că patria creației este viitorul. Dintr-acolo bate vîntul zeilor cuvîntului.

Într-o transă totală am scris *Răsucirea* şi, doar după ce i-am retrăit şirurile: „Cim zvan mecem navznici“ (Războiul) şi după ce-am simțit golul acestora: „Pal, a norov hud duh vorna lap“ („Am căzut, şi năravul e rău, iar duhul corbului e-o gheară“), le-am perceput ca pe nişte raze reflectate ale viitorului, raze trimise de inconştientul Eu-lui pe cerul rațiunii. Curelele tăiate din corpul destinului şi duhul imobilizat de ele rămîn în prezent pînă la instituirea viitorului, pînă cînd apele viitorului în care s-a scăldat rațiunea vor seca şi va rămîne doar albia lor.

A găsi, fără a rupe lanțul de radicali, piatra filozofală a transformării tuturor cuvintelor slave unul în celălalt, a topi liber cuvintele slave – iată prima mea relație cu cuvîntul. Acesta este cuvîntul în sine, dincolo de existență şi dincolo de folosirea lui. Avînd în vedere că radicalii sînt umbre în spatele cărora se află strunele alfabetului[15], mi-am propus să aflu unitatea limbajelor universale, ca edificiu format din unitățile alfabetului; acesta a fost cel de-al doilea recurs al meu la cuvînt. Calea spre limbajul universal transrațional.

În timp ce scriam cuvintele transraționale pe care, în povestirea *Ka*, Ehnaten muribund le pronunța „Manci! Manci!“, simțeam aproape o durere fizică; nu puteam citi aceste cuvinte, căci între mine şi ele se interpusese un fulger; acum ele nu mai înseamnă nimic. De ce s-a întîmplat aşa, nu ştiu.

Dar, cînd David Burliuk a desenat o inimă prin care trec tancurile grele ale viitorului, el a fost într-adevăr un interpret al inspirației; inspirația este drumul bătut de copita viitorului, de potcoavele lui de fier.

Am scris *Ka* preț de aproape o săptămînă, la *Copiii Vîdrei* am lucrat mai mult de un an. *Zeul fetelor* a fost redactat, fără nici o corectură, pe parcursul a douăsprezece ore de scris neîntrerupt. Am fumat şi-am băut ceai tare. Am scris ca-n friguri. Vă dau aceste informații pentru a vă arăta cît de diferite sînt condițiile creației.

Am scris *Grădina Zoologică*[16] în grădina zoologică din Moscova.

În *Doamna Lenín*[17] am căutat „infiniții mici“ ai cuvîntului poetic.

Poemul *Copiii Vidrei* ascunde un travaliu complex asupra mărimilor – am urmărit jocul cantităților, dincolo de apariția calității.

Poemul *Zeul fetelor*, conceput fără nici o corectură, neașteptat și rapid, ca un val, ca o împușcătură a creației, poate sluji pentru a studia gîndirea inconștientă.

Tot atît de rapid a fost scris și poemul *Drăcușorul*, care seamănă cu incendierea bruscă a straturilor mute ale limbii. Dorința de a înțelege cuvîntul „mental", iar nu „transmental", a dus la moartea relației noastre artistice cu verbul. Spun acest lucru ca pe un avertisment.

Legile timpului[18], pe care mi-am propus să le găsesc într-o inscripție făcută pe un mesteacăn (în satul Burmakin din gubernia Iaroslav), atunci cînd am aflat despre Țusima, s-au conturat în zece ani.

O mare izbîndă a fost profeția pe care am făcut-o, cu mulți ani înainte ca acest lucru să se întîmple, privitoare la căderea statului în 1917. Desigur acest lucru n-a fost suficient ca cercetările mele să atragă atenția lumii.

Îi rog pe artiștii viitorului să țină un jurnal exact al propriului spirit: să se privească pe sine așa cum privesc cerul și să noteze cu grijă răsăriturile și apusurile stelelor propriului spirit. (...) Această insuficientă cunoaștere a cerului interior este trăsătura cea mai pregnantă a lumii moderne.

Legea multiplilor raporturilor temporale ale undei omenirii poate fi concepută pentru războaie, dar ea nu se poate construi și pentru fluxul discret al timpului vieții individuale – ne lipsesc punctele de reper, nu avem jurnale.

În ultimul timp, am trecut la scrierea numerică[19], ca artist al numărului etern al universului, așa cum îl văd eu și din punctul din care îl percep. Această artă, care se face cu fragmente din științele moderne, ca și pictura actuală, este accesibilă oricui și e destinată să absoarbă în sine științele naturii.

În ce mă privește, observ clar în mine spițele unei roți secunde și-mi scriu jurnalul[20] pentru a prinde în plasă legea frecvenței acestor spițe.

Chiar dorința de a introduce limbajul transrațional într-un cîmp rațional o văd ca pe revenirea unei spițe vechi de la roata mea. Ce păcat că despre aceste spițe ale repetiției vieții pot vorbi doar prin sugestiile verbului.

Dar poate că situaţia mea se va schimba curînd.

Primăvara, 1919

(*Id.*, pp. 284-286)

(Despre versuri)

Se spune că versurile trebuiesc înţelese. Ca (firma de pe stradă) pe care scrie, într-o limbă clară şi simplă: „aici se vînd...“, dar firma nu este poezie. Firma este bine înţeleasă. Pe de altă parte, de ce vrăjile şi descîntecele din limbajul aşa-numit divinatoriu, de ce limba sfîntă a şamanilor, aceste „şagadam, magadam, vîgadam, piţ, paţ, paţu“ sînt şiruri de silabe din care raţiunea nu înţelege nimic şi apar ca un limbaj transraţional în limba poporului? Acestor cuvinte neînţelese li se atribuie cea mai mare putere asupra omului; în calitatea lor de farmece şi de descîntece, ele influenţează în modul cel mai direct destinul omului. Aceste cuvinte sînt centri ai forţei divinatorii. Se consideră că ele pot hotărî asupra binelui şi asupra răului şi că pot stăpîni sufletele delicate. Rugăciunile multor popoare sînt scrise într-o limbă necunoscută credincioşilor. Credeţi oare că un hindus înţelege Vedele? Limba slavă veche nu-i este cunoscută rusului. Polonezul şi cehul nu înţeleg latina. Dar o rugăciune scrisă în limba latină are o acţiune tot atît de intensă asupra omului, ca şi o firmă. Limba divinatorie a vrăjilor şi descîntecelor nu vrea să fie judecată de raţiunea obişnuită.

Strania ei înţelepciune cuprinde adevăruri exprimate de anumite sunete: ş, m, v etc. Deocamdată nu înţelegem aceste adevăruri, recunoaştem cinstit. Însă nu există nici o îndoială că aceste şiruri de sunete reprezintă o serie de adevăruri universale ce trec prin faţa sufletului nostru crepuscular. Dacă este să distingem în suflet ordinea raţiunii de poporul nesupus al sentimentelor, atunci vrăjile şi limbajul transraţional sînt o emisie directă către norodul sentimentelor, fără aportul judecăţii; ele sînt o chemare către amurgul sufletului sau către momentul suprem al puterii colective în viaţa cuvîntului şi a raţiunii; sînt şi o decizie juridică luată în cazuri rare. Pe de altă parte, după cum o arată memoriile sale, Sofia Kovalevskaia[1] datorează simţul ei deosebit pentru numere

faptului că pereții camerei ei de copil erau tapetați într-un mod original, şi anume, cu pagini dintr-o lucrare de algebră superioară a unui unchi de-al ei. Trebuie spus că lumea numerelor este domeniul cel mai inaccesibil jumătății feminine a umanității. Kovalevskaia este una dintre puținele muritoare care au pătruns în această lume. A putut oare înțelege un copil de şapte ani semnele de egalitate, de grad, parantezele, în general, toate semnele secrete cu care operează adunările şi scăderile? Desigur, nu, dar acestea au avut o înrîurire decisivă asupra destinului fetiței; sub influența misteriosului tapet din copilărie, ea a devenit un ilustru matematician.

Astfel, vraja cuvintelor, chiar a celor neînțelese, rămîne vrajă care nu-şi pierde nicicînd puterea. Versurile pot fi înțelese, pot fi şi neînțelese, dar ele trebuie să fie bune, trebuie să fie autentice.

Exemplul semnelor algebrice de pe tapetul camerei Sofiei Kovalevskaia, care au avut o influență atît de decisivă asupra destinului ei, ca şi exemplul vrăjilor, dovedeşte că nu-i putem cere cuvîntului: „fii inteligibil ca o firmă". Limbajul rațiunii superioare, chiar dacă nu este înțeles, cade ca o sămînță în cernoziomul spiritului şi, ulterior, dă roade pe căi numai de el ştiute. Oare pămîntul înțelege scrierea semințelor pe care semănătorul le aruncă în brazdă? Nu. Dar, toamna, ogorul dă totuşi un răspuns acestor semințe. Vreau doar să spun că nu trebuie să respingem o creație care nu poate fi înțeleasă de o parte din cititori. Se spune că numai oamenii care lucrează la strung pot fi creatori de cîntece ale muncii. Aşa să fie oare? Oare esența cîntecului nu stă tocmai în ieşirea din sine, din părăsirea cadrului obişnuit? Cîntecul nu este fugă de sine? Cîntecul se înrudeşte cu alergarea: într-un interval de timp minim limbajul trebuie să acopere un număr maxim de imagini şi de gînduri!

Fără ieşirea din sine nu va exista spațiu pentru alergare. Inspirația s-a manifestat întotdeauna în răspăr cu originea poetului. Cavalerii Evului Mediu îi cîntau pe păstorii sălbatici, lordul Byron – pe briganzi, fiul de rege Budha... proslăveşte sărăcia. Dimpotrivă, Shakespeare, judecat pentru furt, vorbeşte limbajul regilor, la fel şi fiul unui mic burghez german, Goethe, iar opera lor este dedicată vieții de curte. Tundra din ținutul Peciorei care nicicînd n-a cunoscut războiul păstrează bîlinele, demult uitate pe Nipru, despre Vladimir şi războinicii lui. Creația înțeleasă ca deviere maximă a strunei gîndului de la axa vieții creatorului şi ca

evadare din sine ne face să credem că şi cîntecele strungului vor fi compuse nu de cel care stă la strung, ci de acela care se află dincolo de zidurile uzinei. Dar, depărtîndu-se de strung, deviind struna propriului spirit pe o rază maximă, cîntăreţul, legat totuşi prin natura muncii lui de strung, va evada fie în lumea imaginilor ştiinţifice, ca viziuni ştiinţifice stranii sau ca utopii, precum Gastev[2], fie va intra în lumea valorilor general umane, în lumea delicatei vieţi a sufletului, precum Alexandrovski[3].

1920

(*Id.*, pp. 267-268)

Temeiul nostru

1. *Creaţia verbală*

Dacă vă aflaţi într-o pădure, vedeţi în jur stejari, pini, brazi, iar ceva mai departe distingeţi albastrul întunecat şi rece al pinilor, roşul jubilant al conurilor de brad şi argintiul azuriu al crîngului de mesteceni.

Toată această mulţime de frunze, trunchiuri şi crengi s-a născut dintr-o mînă de seminţe aproape identice. Pădurea viitoare întreagă încape în palma voastră. Creaţia verbală ne învaţă şi ea că bogăţia verbului se zămisleşte din sunetele fundamentale ale alfabetului care sînt seminţele cuvîntului. Din aceşti germeni creşte cuvîntul, şi noul semănător de limbă poate lua într-o mînă cele douăzeci şi opt de sunete ale alfabetului[1], seminţele limbii. Dacă aveţi hidrogen şi oxigen, puteţi umple cu apă fundul secat al mării şi albiile uscate ale rîurilor.

Întregul limbii trebuie descompus în unităţile de bază ale „adevărurilor de abecedar“, şi atunci pentru substanţa-sunet se poate elabora ceva în genul legii lui Mendeleev.

E de presupus că oamenii de stat nu-şi dau seama cît este de dăunător un cuvînt nefericit construit. Şi aceasta pentru că nu există registre de consum al raţiunii obşteşti. Şi nu există nici ghizi pentru limbă. Adeseori, spiritul limbii cere cuvîntul direct, o simplă modificare de consoană într-un cuvînt deja existent; dar, în loc de aceasta, toată suflarea

foloseşte expresii descriptive lungi şi întortocheate, sporind consumul de raţiune universală din timpul consacrat meditaţiei. Cine merge de la Moscova la Kiev prin New York? Şi totuşi ce rînd din limba cărţilor de astăzi nu face asemenea călătorie? Nu există o ştiinţă a creaţiei verbale – iată explicaţia.

Dacă s-ar dovedi că legile particulelor elementare ale alfabetului sînt similare pentru toate familiile de limbi, atunci pentru întreaga comunicare a popoarelor s-ar putea inventa o nouă limbă, universală – un tren cu oglinzi de cuvinte New York – Moscova. Dacă există două văi învecinate, despărţite de un perete stîncos, călătorul poate străpunge acest perete sau poate să pornească pe un drum lung, ocolit.

Dacă într-un cuvînt cunoscut înlocuim un sunet cu un alt sunet, imediat deschidem cale dintr-o vale a limbii în alta şi, precum inginerii de drumuri, trasăm căi de comunicaţie în patria cuvintelor, luînd-o drept prin piscurile ei de tăcere.

„Limba cheală“ îşi acoperă cu lăstari poienile. Cuvîntul poate fi: cuvînt pur şi cuvînt uzual. Trebuie să admitem că în cuvînt este ascunsă raţiunea stelară, nocturnă şi raţiunea solară, diurnă. Şi aceasta pentru că un sens uzual oarecare al cuvîntului acoperă toate celelalte sensuri ale lui, tot aşa cum soarele face să dispară toate astrele nopţii. Dar pentru cel ce înţelege cerul soarele este o stea la fel ca celelalte. Ţine de pura existenţă, de întîmplare, faptul că ne aflăm chiar lîngă acest soare, care nu diferă prin nimic de celelalte stele. Desprins de limba uzuală, cuvîntul în sine devine altceva decît cuvîntul viu, aşa cum rotaţia pămîntului în jurul soarelui este altceva decît rotaţia soarelui în jurul pămîntului. Cuvîntul în sine renunţă la umbrele datului fenomenal şi înlocuieşte eroarea de la sine evidentă cu amurguri stelare.

Astfel, cuvîntul „zirî“[2] înseamnă şi stele, şi ochi; cuvîntul „zen’ “[3] semnifică şi ochiul, şi pămîntul. Dar ce pot avea în comun ochiul şi pămîntul? Înseamnă că acest cuvînt numeşte nu ochiul omului şi nu pămîntul locuit de oameni, ci o a treia realitate. Respectiva realitate s-a cufundat în sensul uzual al cuvîntului, ca în unul dintre sensurile lui posibile şi ca cel mai accesibil omului. Poate că „zen’ “ desemna o oglindă care reflectă o suprafaţă. Să mai luăm două cuvinte: „lad’ia“ şi „ladon’ “[4]. Înţelesul stelar al acestui cuvînt care se întrezăreşte în lumina amurgului: o suprafaţă întinsă din care porneşte drumul unei forţe ca o suliţă care loveşte în zale.

Astfel bezna existenţei ne permite să întrezărim sensurile licăritoare ale cuvintelor ce seamănă cu vagile năzăriri ale nopţii. Se poate afirma că limbajul uzual este suma tuturor umbrelor marilor legi ale cuvîntului pur care cad pe o suprafaţă neuniformă.

Cîndva, limbile îi uneau pe oameni. Să ne imaginăm că sîntem în epoca de piatră. Noapte, focuri, bătaia ciocanelor de cremene. Deodată – paşi: toţi se aruncă spre arme în poziţii ameninţătoare. Dar iată că din întuneric ajunge pînă la ei un cuvînt cunoscut şi, brusc, toţi înţeleg că vin ai lor. „Ai noştri!“ – se aude din întuneric odată cu fiece cuvînt al limbii cunoscute. Limba uneşte precum un glas cunoscut. Arma, însă, e semnul fricii. Dacă-i aprofundăm sensul, se dovedeşte că arma este un vocabular suplimentar pentru vorbitori de limbi diferite, un dicţionar de buzunar.

Ca şi veşmintele făcute să-i sperie pe cei din alt trib, cuvintele au soarta tigrilor dintr-o grădină zoologică oarecare; aceştia, după ce-au provocat destule exclamaţii de uimire, la sfîrşitul zilei, fac schimb de impresii: „– Ce părere aveţi? Eu cîştig două ruble pe zi.“ „– Merită.“ Ne putem gîndi că, în mod necesar, ştiinţa va parcurge exact acelaşi drum pe care limba l-a străbătut deja.

Legea universală a lui Lorenz[5] spune că un corp se turteşte în partea dinspre care se exercită presiunea asupra lui. Dar această lege este chiar conţinutul numelui elementar (L); chiar dacă (L) ca nume înseamnă *liamka* – (ham), *lopast'* – (aripa de elice), *list* – (frunză), *lĭja* – (schiu), *lodka* – (barcă), *lapa* – (labă), *luja* – (baltă), *lug* – (luncă), *lejanka* – (laviţă), în toate cazurile raza forţei de mişcare se propagă pe o direcţie care traversează raza de suprafaţă, pînă la echilibrul dintre raza forţei cu antiforţa. Propagîndu-se pe o suprafaţă orizontală, unda forţei devine uşoară şi nu cade. Fie această undă de forţă greutatea unui marinar, a schiorului, presiunea unui vapor pe pieptul edecarului sau drumul picăturii de ploaie care se pierde pe suprafaţa unei bălţi. Oare a ştiut limba de vibraţia perpendiculară a razei?[6] (de raza vîrtej?) A ştiut ea oare că R devine $R\sqrt{1-\frac{C^2}{V^2}}$, unde v este viteza corpului şi c este viteza luminii?

Pe cît se poate vedea, limba este la fel de înţeleaptă ca natura şi învăţăm s-o citim numai pe măsură ce ştiinţa creşte. Uneori, limba poate

sluji la rezolvarea unor probleme abstracte. Astfel, cu ajutorul ei, vom încerca să măsurăm lungimea de undă a binelui şi a răului. Înțelepciunea limbii a descoperit demult natura luminoasă a lumii. Eul limbii coincide cu viața luminii. Prin obiceiuri, se străvede lumina. Oare omul nu trăieşte în plină „lumină albă“, cu viteza ei de trei sute de mii de kilometri pe secundă, şi nu visează el la „altă lume“ cu o viteză mai mare decît viteza luminii? Înțelepciunea limbii a luat-o înaintea înțelepciunii științei.

Iată două coloane în care limba povesteşte despre natura luminoasă a obiceiurilor şi în care omul este înțeles ca fenomen fotonic, ca parte a domeniului luminii.

Tot svet – lumea cealaltă
Telo, tuşa – corp, trunchi
Tuhnut' – a putrezi, a se descompune
Voskresat' – a învia
Delo, duşa – faptă, suflet
Molodost', molodeț – tinerețe, tînăr, voinic
Groznîi – groaznic
Solodka, sladost' – malț, dulceață
Soi, sem'ja, sîn, semja – soi, familie, fiu, sămînță
Temia, tîl, telo – creştet, partea din spate a ceva, corp
Certi – draci
Merzost' – ticăloşie
Stîd – ruşine
Jit' – a trăi
Peklo – infern, locul celor păcătoşi
Pîlkii – entuziast, aprins
Gore – amar, necaz, nenorocire
Greh – păcat
Jasnîi um – minte luminată
Jarost' – furie
„Nacealo otnositel'nosti“ – Principiul relativității
Ten' – umbră
Tuhnut' – a se stinge lumina
Kresalo i ignevo – jilț şi astru
Den' – zi
Molniia – fulger
Groza – furtună
Solnțe (solnija) – soare
Siiat', solnțe – a străluci, soare
Tiiat' – a întuneca
Ciornîi țvet – culoarea neagră
Merznut' – a îngheța
Stuja – ger
Holod – frig
Jeci – a arde, a frige
Peci – a coace
Plamia – flacără
Gorst' – căuşul palmei, o cantitate mică
Goret' – a arde
Jaski (zvezdî) – stele
Jarkoe plamia – flacără orbitoare
Iskrennii – sincer
Sviatoi, „svetik“ – sfînt, luminiță
Zloi – rău
Iskra – scînteie
Svet – lumină
Zola – cenuşă

Dacă lumina este una din formele fulgerului, atunci aceste două coloane vorbesc despre natura de fulger-lumină a omului, deci şi de natura

lumii lui morale. Nu mai este mult şi vom construi ecuaţia problemelor abstracte ale moralei, plecînd de la adevărul că originea „păcatului“ se află la extremitatea întunecată şi fierbinte a luminii, în timp ce originea binelui se plasează la capătul ei luminos şi rece. Nu sînt oare unde ale luminii calde, nevăzute, dracii negri, zeii infernului, unde sufletele păcătoşilor coboară?

Aşadar, în exemplul nostru, ştiinţa limbii merge înaintea ştiinţelor naturii şi încearcă să măsoare lumea morală, făcînd din ea capitol al ştiinţei despre lumină.

Dacă avem o pereche de cuvinte, ca de exemplu, *dvor* (curte) şi *tvor* (rădăcină cu sensul „a crea“, „creaţie“) şi ştim ceva despre cuvîntul *dvoriane* (nobilime), putem crea cuvîntul *tvoriane* – creatori (de viaţă). Sau, dacă ne este cunoscut cuvîntul *zemlerob* (agricultor), putem crea cuvîntul *vremiapahar'*, *vremiarob*, adică putem numi cu un cuvînt pe oamenii care cultivă timpul, aşa cum ţăranii îşi cultivă ogorul. Să luăm cuvintele: *miropahar'*, *nravo* sau *pravda* şi *nravitel'stvo* şi veţi observa că înlocuirea lui *p* cu *n* prilejuieşte trecerea din zona verbului *pravit'* (a conduce) spre domeniile lui *nravit'sia* (a place).

Sînt posibile, deci, şi cuvintele *nravitel'*, *nravitel'stvo* obţinute prin înlocuirea lui *p* cu *n*. Corespunzător cuvîntului *boeţ* – luptător, putem construi cuvintele *poeţ*, *noeţ*, *moeţ*[7]. Numele de rîuri *Dnepr* şi *Dnestr* (rîu cu praguri şi rîu repede) – pot da *Mnepr* şi *Mnestr* (Petnikov), însemnînd duh al conştiinţei individuale, rapide, şi acelaşi duh care curge printre obstacole („pr“); putem construi şi cuvîntul frumos *Gnestr* – moarte fulgerătoare; sau să luăm cuvîntul *volestr* – voinţă rapidă, sau *ognepr* – foc oprit sau *ognestr* – foc iute; *snostr* şi *snestr* de la *son* (somn, vis) sau *snitsia* (a visa). Am visat un *snestr* – un vis fulgerător... Există cuvîntul *ia* – eu şi există cuvîntul în *mine*, *menia* – pe mine. Aici îl putem reînvia pe *Moi* – raţiunea din care izvorăşte cuvîntul. Pentru cuvîntul *vervie* putem gîndi derivatele *mervie* şi *mervîi*, muritor; *nemervîi* – nemuritor. Cuvîntul *kniaz'* dă dreptul la viaţă cuvîntului *mniaz'* – prinţ al gîndirii (mîsl'), *lniaz'* şi *dniaz'* (prinţ al zilei). Un sunet seamănă cu alt sunet. *Zvaci* este cel care cheamă. Un guvern care ar dori să se sprijine numai pe faptul că place şi-ar putea spune *nravitel'stvo*. *Nravda* şi *pravda*. Cuvîntului *veter* – vînt îi răspunder *peter* de la verbul *pet'* – a cînta. „Eto vetra laskovîi peter“ (este cîntecul mîngîietor al vîntului)...

Cuvîntului *zemeţ* îi corespunde *temeţ* – locuitor al pămîntului – locuitor al întunericului. Şi *zemena – zemianin*, *zemeca*; cuvîntul *britva* (brici) ne dă dreptul să construim *mritva* (armă a morţii). Noi spunem: *On hitior* (El este şiret), dar putem spune *On bitior* (El este un bătăuş)... Să luăm cuvîntul *lebed'* (lebădă). E o onomatopee.

Gîtul lung al lebedei aminteşte de cursul unei ape căzătoare; aripile largi reprezintă apa care se varsă în lac. Verbul *lit'* (a turna) dă cuvîntul *leba* (apa turnată), iar sfîrşitul cuvîntului *iad'* ne duce cu gîndul la negru şi la *cerniad'* – (denumirea unui fel de raţe negre). Cred că putem construi – *nebedi*, *nebiajeskii*[8].

„V etot vecer za lesom letela ceta nebedei" („În astă seară, dincolo de pădure, zbura o pereche de lebede celeste").

Vă amintiţi ce efect de libertate faţă de această lume creează uneori o eroare de tipar. O asemenea greşeală, neconştientizată de zeţar, conferă, pe neaşteptate, sens unui lucru şi este una din formele creaţiei colective, ea putînd fi salutată ca un ajutor oportun pentru artist.

Cuvîntul *ţvetî* (flori) permite construirea cuvîntului *mvetî*, percutant prin surpriză. *Molojava* (tinerică), *molojavîi* (tinerel) dă cuvîntul *horoşava* (frumuşică), *„horoşava vesnî"* (frumuşica primăverii), şi, prin analogie, „eta osen' opiat' holojava" (toamna aceasta este iar friguroasă). *Pradzdnik* (sărbătoare) prilejuieşte crearea cuvintelor *morozda*, de la *moroz* (ger) şi *mradznik* (sărbătoarea iernii). Dacă există *zvezdî* (stele), pot fi *mnezdî*. „I mniozdî menia ozariaiut" („şi stelele reci mă luminează"). *Ciudo* şi *ciudesa* (minuni), dau prin analogie cuvîntul *hudesa* (slăbiciuni, răutăţi), *vremesa* (vremi), *sudesa* (judecăciuni), *inesa* (alteritâţi). „No vracesa zamirnoi voli/ ...i inesa sedîh vremion/ i tihesa v nih tonet pole/ i sobesa moih imion" („Dar tămăduitorul libertăţii de dincolo de lume/... şi năluca timpurilor sure/ şi linişti mari, cîmpul se cufundă în ele/ şi alteritatea numelor mele"). Astfel *ineso* a pătruns în *trudesa*. *Polon* dă *molon*. După modelul cuvîntului *lihaci* (trăpaşi), militarii pot avea nume ca: *meciaci*, *grudaveţ*, *gruzd*, *trust* [9].

Creaţia verbală este inamica limbii livreşti încremenite. Întemeiată pe faptul că şi astăzi, în preajma rîurilor şi pădurilor, satul creează limbă şi izvodeşte cuvinte care mor sau dobîndesc dreptul la nemurire, ea transferă acest drept în viaţa scrisului. Un cuvînt nou creat trebuie nu numai să fie numit, dar şi să fie îndreptat către lucrul pe care îl desem-

nează. Creaţia verbală nu ignoră legile limbii. O cale de realizare a ei este declinarea internă a cuvintelor deja existente. Dacă omul modern repopulează apele rîurilor cu bancuri de peşti, creaţia verbală ne dă dreptul să populăm valurile sterile ale limbii cu o nouă viaţă, cu un verb dispărut sau complet inexistent. Sîntem convinşi că aceste valori vor palpita de viaţă, ca în prima zi a creaţiei.

2. *Limbajul transraţional*

Sensul cuvintelor limbii uzuale ne este cunoscut. Aşa cum un băieţel, jucîndu-se, îşi închipuie că scaunul pe care stă este un cal adevărat, scaunul înlocuind calul, tot aşa în limbajul oral şi scris, în convenţia comunicării verbale, cuvîntul „soare“ înlocuieşte astrul măreţ. Substituit de jucăria verbală, astrul cu lumina lui domoală acceptă cazurile dativ sau genitiv care se aplică înlocuitorului lui în limbă. Dar această identitate este convenţională: dacă realul dispare şi rămîne doar cuvîntul „soare“, acesta nu va putea străluci şi nu va încălzi pămîntul care va îngheţa şi se va transforma într-un bulgăre de zăpadă pe care-l ţine în palmă spaţiul universal. Tot aşa, jucîndu-se cu păpuşile, copilul poate vărsa lacrimi adevărate cînd bucata de cîrpă moare sau este bolnavă pe moarte; el poate organiza nunta a două grupuri de cîrpe care nu se deosebesc cu nimic unul de celălalt, decît prin creştetele teşite ale capetelor. În timpul jocului, aceste cîrpe sînt oameni vii, cu pasiuni şi simţire. De aici, înţelegerea limbii ca joc de păpuşi; din cîrpele sunetelor se cos păpuşi pentru toate obiectele lumii. Pentru oamenii care vorbesc o altă limbă, aceste păpuşi de sunete sînt ca o grămadă de cîrpe. Deci, cuvîntul este o păpuşă care vorbeşte, iar dicţionarul este o colecţie de păpuşi.

Dar limba s-a dezvoltat din cîteva unităţi de bază ale alfabetului, vocalele şi consoanele ei fiind strunele acestui joc de păpuşi. Dacă, de pildă, luăm o îmbinare liberă de sunete, ca: „bobeobi“ sau „dîrbulşcel“ sau „manci! manci!“ „ci breo zo!“, aceste cuvinte, care nu aparţin nici unei limbi, ne spun ceva, ceva neînţeles, dar existent[10].

Dacă păpuşa sonoră „soare“ ne permite, ca în jocul nostru de oameni, să tragem măreţul soare de urechi şi de mustăţi cu bietele noastre mîini de muritori, cu tot felul de cazuri genitive şi dative pe care adevăratul soare nu le-ar fi acceptat niciodată, aceleaşi cîrpe ale sunetelor nu

fac totuşi păpuşa-soare. Luate în sine, ele înseamnă ceva. Întrucît îmbinările libere de sunete nu oferă nimic conştientului (ele nu merg la jocul de păpuşi), pentru că sînt un joc al vocii dincolo de cuvinte, le vom numi limbaj transraţional. Limbaj transraţional înseamnă, deci, ceea ce se află dincolo de limitele raţiunii. Compară „Zarecie“ – locul aflat dincolo de rîu, „Zadonşcina“ – dincolo de Don. Faptul că limbajul transraţional domină în descîntece şi în vrăji este o dovadă a puterii sale deosebite asupra conştiinţei, a dreptului lui la existenţă alături de limbajul raţional. Dar există o cale de a face limbajul transraţional raţional. Dacă luăm un cuvînt, să spunem *ceaşka* (ceaşcă), noi nu ştim ce importanţă are pentru întregul cuvînt fiecare dintre sunetele care îl compun. Dar dacă selectăm toate cuvintele care încep cu *Ci* (Ч) (*ceaşca* – cupă, ceaşcă, *cerep* – craniu, *cean* – butoiaş de lemn sau din metal, *ciulok* – ciorap ş.m.d.), atunci toate sensurile lor particulare se anulează unul pe celălalt şi sensul lor general va fi sensul lui ч (ci). Comparînd aceste cuvinte care încep cu ч (ci), vom vedea că toate trimit la un corp aflat în învelişul altui corp; deci, sensul lui ч este cel de înveliş. În felul acesta limbajul transraţional încetează să fie dincolo de raţiune. El devine un joc pe baza unul alfabet conştientizat de noi – el este o artă nouă pe care abia o presimţim.

Limbajul transraţional se întemeiază pe două premize:

1. Consoana iniţială a unui cuvînt dirijează întregul cuvînt şi îşi supune celelalte consoane componente;

2. Cuvintele care încep cu aceeaşi consoană sînt legate între ele prin acelaşi sens, orientîndu-se toate spre unul şi acelaşi punct al raţiunii.

Dacă luăm cuvintele *ceaşca* şi *ciobotî* – ciubote, constatăm că ambele cuvinte sînt dirijate de sunetul ч (ci). Adunînd laolaltă cuvintele care încep cu ч (ci): *ciulok* – ciorap, *ciobotî* – ciubote, *cereviki* – cizmuliţe cu toc înalt, *ciuviak* – cizme caucaziene, *ciuni* – opinci, *ciupiki* – cipici, *cehol* – husă, *ceaşca* – ceaşcă, *ceara* – vrajă..., vedem că toate aceste cuvinte se întîlnesc în punctul aceleiaşi imagini. Fie că e vorba de ciorap sau de ceaşcă, în ambele cazuri volumul unui corp (picioare sau apă) umple golul altui corp care-i serveşte drept înveliş. De aici *ceara* – vrajă, ca înveliş fermecat ce învăluie voinţa celui vrăjit – cum ceaşca îmbracă apa; de aici *ceaiat'* – a aştepta, a fi cupa pentru apele viitorului. Astfel, ч (ci) este nu numai un sunet, el este nume, corp invizibil al limbii.

Dacă se va dovedi că Ч (Ci) are acelaşi sens în toate limbile, se va rezolva şi problema limbii universale; toate felurile de încălţări se vor numi *ce-picioare*, toate felurile de ceşti *ce-ape*. E clar şi e simplu. În orice caz, *hata* înseamnă colibă nu numai în limba rusă, dar şi în egipteană; B (V) în limbile indoeuropene înseamnă *rotire*. Bazaţi pe cuvintele *hata* – colibă, *hijina* – colibă, *halupa* – bordei, *hutor* – cătun, *hram* – biserică, catedrală, *hranilişce* – depozit, vedem că sensul este linia despărţitoare dintre un punct şi un alt punct care se mişcă spre el. Sensul lui B (V) este de rotaţie a unui punct în jurul altui punct nemişcat. De aici *vir* – viraj, *vol* – bou, *vorot* – guler, *v'iuga* – vifor, *vihr'* – vîrtej şi multe alte cuvinte. M este divizarea unei mărimi în fragmente infinit de mici. Sensul lui Л (L) este transformarea unui corp deplasîndu-se de-a lungul axei de mişcare într-un corp deplasîndu-se în două direcţii, una dintre ele perpendiculară pe direcţia de mişcare. De exemplu, suprafaţa unei bălţi şi picătura de ploaie, barca, hamul. Sensul lui Ш este contopirea unor suprafeţe, anularea graniţelor dintre ele. Sensul lui К este un punct nemişcat în care se întîlneşte o reţea de puncte mobile. Vom spune că limbajul transraţional este germenele limbajului universal al viitorului. Doar el îi va putea uni pe oameni. Limbile raţionale despart.

Argument pentru un alfabet Fie cuvintele care încep cu Л (L): *lodka* (barcă), *lîji* (schiuri), *ladon'* (palmă), *lapa* (labă), *list* (frunză). Să luăm un vîslaş într-o barcă: greutatea lui se distribuie pe suprafaţa orizontală a bărcii. Punctul de aplicare a forţei se dispersează pe această suprafaţă, şi greutatea corpului este cu atît mai mică, cu cît este mai întinsă suprafaţa asupra căreia acţionează forţa. Vîslaşul devine uşor. De aceea, Л (L) poate fi definit ca micşorare a forţei în fiecare punct dat, micşorare provocată de creşterea cîmpului ei de acţiune. Un corp care cade se opreşte din cădere dacă se sprijină pe o suprafaţă destul de mare. În structura socială, unei astfel de schimbări îi corespunde mişcarea Rusiei condusă de o Dumă spre o Rusie a Sovietelor, întrucît, prin noua ordine, ponderea puterii se bazează pe o suprafaţă incomparabil mai mare de purtători ai puterii: vîslaşul – statul – se află în barca puterii populare.

Astfel, fiecare consoană ascunde o imagine şi un nume. În ceea ce priveşte vocalele, putem spune că razele semantice ale sunetelor o şi ы (î) sînt orientate în direcţii diferite şi că ele dau cuvintelor un sens opus (*voiti* – a intra şi *vîiti* – a ieşi, *soi* – soi, *rod* – gen şi *sîi*[11] – existent, fiind, *osob'* – individ, indivizibil; *bo* este cauza, *bî* este dorinţa, voinţa liberă). Dar vocalele sînt mai puţin studiate decît consoanele.

3. *Sensul matematic al istoriei. Razele gamma – viitor*

Cunoaştem protogamele hindusă, chineză şi greacă. Viziunea proprie tuturor acestor popoare cu privire la frumusețea sunetului adună într-un şir specific de sunete, într-o gamă, vibrațiile unei corzi. Totuşi zeul fiecăreia dintre aceste game este acelaşi – numărul. Gama viitorului uneşte într-un şir de sunete amplele vibrații ale omenirii care produc războaiele, dar şi bătăile inimii omeneşti. Dacă înțelegem omenirea ca pe o strună, atunci un studiu mai atent ne dă 317 ani între două vibrații ale coardei. Pentru a defini acest interval este adecvată metoda de studiere a punctelor asemenea. Să răsfoim paginile trecutului. Vom vedea că legile lui Napoleon au apărut la 317·4 ani după legile lui Justinian date în anul 533; vom mai constata că cele două imperii – germanic, 1871 şi roman, 31 – au fost întemeiate la o distanță de 317·6 ani unul de celălalt. Lupta pentru stăpînirea mărilor şi insulelor dintre Anglia şi Germania, în 1915, se situează la 317·2 ani distanță de marele război dintre China şi Japonia din timpul lui Kubilai. Războiul ruso-japonez din 1905 a avut loc la 317 ani distanță de războiul anglo-spaniol din 1588. Marea migrație a popoarelor din anul 376 a fost precedată la distanță de 317·11 ani de migrația popoarelor hinduse din 3111 î.e.n. (era Kali-Juga). Astfel, cifra 317 nu este închipuirea unei minți bolnave şi nici un delir, ci o valoare reală, precum anul, ziua pămînteană şi ziua solară.

Gama se compune din următoarele verigi: 317 zile, douăzeci şi patru de ore, 237 secunde, pasul sau bătaia inimii, care se înscriu în acelaşi timp, vibrația coardei A şi vibrația sunetului celui mai grav din alfabet: U. Conform regulamentului, un soldat din trupele de infanterie germană trebuia să facă 81 sau 80 de paşi pe minut. Prin urmare, în douăzeci şi patru de ore, el urma să facă 365·317 paşi, adică atîția paşi cîte zile şi nopți sînt în 317 ani. 317 ani acoperă o singură vibrație a coardei omenirii. Acelaşi număr de bătăi execută o inimă de femeie obişnuită. Împărțind timpul unui pas la 317 părți obținem 424 vibrații pe secundă. Aceasta este mărimea undei strunei A. Această strună ar fi axa artei sunetului. Considerînd bătaia medie a unei inimi bărbăteşti de 70 de bătăi pe secundă şi admițînd că această bătaie este ca un an, căruia trebuie să-i aflăm ziua, vom găsi această zi în vibrația aceleiaşi strune A; în bătaia

medie a unei inimi de bărbat acest timp intră de 365 ori. Gama viitorului reduce la acelaşi şir de sunete războaiele, anii, zilele şi nopţile, paşii, bătăile inimii, adică ne introduce în marea artă a viitorului. Struna A din Evul Mediu german şi din Evul Mediu francez nu este aceeaşi, dar acest lucru nu schimbă cu nimic starea de fapt. Sunetul U, după cercetările lui Şcerba, execută 432 de vibraţii pe secundă. Dacă luăm şirul 133·225 de ani pentru vibraţia continentelor, considerate strune, 317 ani pentru vibraţiile coardei războiului, 317 zile pentru viaţa memoriei şi a sentimentelor, douăzeci şi patru de ore, 237 secunde, $^{1}/_{80}$ şi $^{1}/_{70}$ parte din minut, $^{1}/_{439}$ şi $^{1}/_{426}$ părţi din secundă, avem atunci un lanţ de timpuri $a_1,a_2,a_3,a_4...a_{n-1}$, an, legate între ele prin următoarea lege: un an este de 365 de ori sau de 317 ori mai mic decît a_{n-1}. Acest şir de timpuri descrescătoare este gama viitorului. Imaginaţi-vă un tînăr cu ochi scrutători şi neliniştiţi, care ţine în mînă ceva ca o balalaică. El cîntă. Vibraţia unei strune produce vibraţia omenirii după 317 ani. Sunetul altei coarde produce paşi şi bătăi de inimă, iar cea de-a treia coardă este axa centrală a lumii sunetelor. Avem în faţă un „cetăţean al viitorului“ cu „balalaica“ lui. Fixată pe strunele acesteia, vibrează imaginea omenirii. Şi omul din viitor cîntă: i se pare că poate înlocui duşmănia dintre ţări cu întrecerea dintre strune.

Cînd ştiinţa a măsurat unda luminoasă, cînd a studiat-o cu ajutorul numerelor, a devenit posibil controlul drumului razei. Oglinzile au apropiat de masa de lucru a scriitorului imaginea unei stele îndepărtate; tot ele fac accesibile văzului dimensiunile corpurilor infinit de mici, altfel invizibile în trecut, şi-i transformă pe oameni în zeităţi atotputernice în raport cu lumea unei anumite unde luminoase. Să presupunem o undă luminoasă locuită de fiinţe raţionale care îşi au guvernul propriu, propriile legi şi proprii prooroci. Oare pentru toţi aceştia învăţatul care controlează cu oglinda raza nu este o zeitate atotputernică? Dacă pe această rază există prooroci, atunci aceştia vor proslăvi puterea învăţatului şi-l vor diviniza: „Respiri, şi oceanele se mişcă, vorbeşti, şi ele se întorc la sine“[12]. Pentru că nu vor putea face şi ei acelaşi lucru, vor fi trişti.

Studiind razele imense ale destinului uman, ale căror unde sînt populate de oameni şi se întind cale de un secol, gîndirea umană nădăjduieşte să le aplice şi lor sistemul de oglinzi, să construiască o putere

constînd din două lentile biconcave şi biconvexe. Se poate presupune că vibrațiile seculare ale razei noastre gigantice vor asculta şi ele de savant, ca şi undele corpusculare ale luminii, şi atunci oamenii vor fi concomitent poporul care locuieşte unda razei şi savantul care îi dirijează mersul, putînd să-i schimbe traseul. Desigur, aceasta este o problemă a viitorului. Problema noastră este de a atrage atenția asupra legității destinului uman, de a-i conferi acestuia conturul imaginar al razei şi de a măsura acest contur în timp şi-n spațiu. Facem acest lucru pentru a aduce legitatea pe masa de lucru a savantului şi pentru a înlocui prăbuşitul copac milenar al dreptului roman cu ecuațiile şi cu legile numerice ale ştiinței privitoare la vibrația undei. Trebuie să ne amintim că la urma urmelor omul este un fulger, că există fulgerul uriaş al neamului omenesc şi fulgerul globului pămîntesc. E de mirare atunci că popoarele, chiar dacă nu se cunosc între ele, sînt legate prin legi exacte?

Există, de exemplu, legea naşterii oamenilor asemenea. Această lege spune că o rază pe maximele de undă ale căreia se plasează anul de naştere al oamenilor mari, al oamenilor cu un destin asemenea, săvîrşeşte o vibrație la 365 de ani. Astfel, dacă în 1571 s-a născut Kepler şi viața lui dedicată demonstrației rotației pămîntului în jurul soarelui a fost, în mare, zenitul gîndirii europene secole la rînd, cu 365·3 de ani înainte de el, în 476, s-a născut „Piscul gîndirii hinduse“, Ariabhata, care a dat țării yoghinilor aceeaşi lege a rotației pămîntului. În timpul lui Copernic se ştia vag ceva despre India şi, dacă oamenii n-ar fi fulgere, legic interrelaționînd, ar fi de neînțeles această naştere a lui Kepler, la o distanță de timp legică, naştere avînd aceeaşi destinație, ca şi naşterea lui Ariabhata. Tot aşa, cel mai mare logician al antichității greceşti care a încercat să găsească legile silogismului (ale artei de a emite judecăți) s-a născut în 384 î.e.n., cu 365·6 înainte de John Stuart Mill, care s-a născut în 1801. Mill este cel mai mare logician al Europei, mai exact al Angliei. Sau să luăm numele lui Eschil, Mahomed, Firdousi, Hafiz. Aceştia sînt mari poeți ai grecilor, arabilor şi perşilor, oameni care se nasc o singură dată în viața unui popor. Ei sînt olandezul zburător al unuia şi aceluiaşi destin în mările diferitelor popoare. Să vedem care este anul naşterii lor: 525 î.e.n., 571, 975 şi 1300 – patru puncte în timp despărțite de un val de 365 de ani. Să-i luăm acum pe gînditorii Fichte, 1762 şi Platon, 428 î.e.n.; Platon s-a născut cu 365·6 ani înainte de

Fichte, ceea ce înseamnă şase bătăi ale destinului. Sau să vorbim despre întemeietorii clasicismului: Confucius 551 î.e.n. şi Racine 1639, oameni prin care China şi Franţa relaţionează cu şase măsuri: ne imaginăm surîsul dispreţuitor al Franţei... Nu-i place China. Aceste date evidenţiază superficialitatea cu care sînt înţelese popoarele.

Legile exacte traversează liber statele, fără a lăsa urme, aşa cum razele Röntgen străbat muşchii şi reţin doar imaginea scheletului; legile dezbracă omenirea de veşmintele statelor, păstrînd doar imaginea cerului înstelat.

Totodată, aceste legi prevăd viitorul prin calcul rece[13], fără a face spume la gură ca proorocii antichităţii. Acum, odată găsită unda luminoasă a renaşterii, putem prevedea, la modul cel mai serios, că în anul cutare se va naşte un om, să spunem „cineva" cu un destin asemenea unui „cineva" născut cu 365 de ani înaintea lui. Aşa putem schimba şi raportul nostru cu moartea. Vom sta pe pragul lumii atunci cînd vom şti ziua şi ora cînd ne vom naşte din nou şi vom privi moartea ca pe o modificare a perceperii timpului: fie timpul un şir de puncte *a*, *b*, *c*, *d*,...*m*. Pînă acum, natura unui punct în timp era dedusă din natura unui punct învecinat. În spatele acestui raţionament se află operaţia de scădere; se spunea: punctele *a* şi *b* sînt asemenea dacă *a*–*b* tinde spre zero. Noua înţelegere a timpului scoate în prim-plan operaţia de împărţire şi spune că punctele depărtate unul de celălalt pot fi mai asemănătoare decît cele învecinate şi că punctele *m* şi *n* sînt asemenea dacă *m*–*n* se împarte la *y* fără rest. În legea naşterilor, *y* = 365 de ani; în tabloul războaielor, *y* = 365–48 = 317 ani; începuturile statelor se plasează la distanţă de 413 ani, adică 365+48; astfel, începuturile Rusiei în 862 se înscriu la distanţă de 413 ani faţă de începuturile Angliei în 449; începuturile Franţei se plasează la 486 de ani după fondarea Romei, adică în 753. În această înţelegere a lui, timpul se apropie de natura numerelor, adică de lumea mărimilor discontinue. De aici, de pe pămînt, începem să înţelegem timpul ca pe o problemă abstractă de împărţire. Studiul exact al timpului conduce la o împărţire în două umanităţi, întrucît totalitatea atributelor cîndva atribuite zeilor se obţine acum prin studierea sinelui, iar această studiere nu este altceva decît omenirea care crede în omenire. E uimitor că omul însuşi luat în sine poartă pecetea aceluiaşi calcul. Dacă Petrarca a scris pentru Laura 317 sonete, iar numărul corăbiilor

dintr-o flotă este adesea 318, atunci şi corpul omului conține 317·2 muşchi sau 634·317 perechi de muşchi. Omul are 48·5 = 240 oase, iar suprafața globulei sîngelui este egală cu suprafața globului pămîntesc împărțită la 365 la puterea a zecea.

1. Sticla şi lentilele care schimbă raza destinului – iată viitorul omenirii. Trebuie să ne dedublăm: să fim savantul care controlează raza dar şi neamul care populează raza de lumină supusă voinței acestui savant.

2. Pe măsură ce legile destinului ni se dezvăluie, dispare noțiunea de popor şi de stat, rămînînd doar omenirea în care toate punctele relaționează legic.

3. E nevoie ca omul, după ce s-a odihnit de muncă la strung, să meargă să citească cuneiformele constelațiilor. A înțelege voința stelelor înseamnă a deschide în fața tuturor cartea adevăratei libertăți. Plutesc deasupra noastră într-o noapte prea întunecoasă aceste table de legi ale viitorului. Care să fie calea care urmează să ne elibereze de sîrma ghimpată a statelor care s-a întins între stelele eterne şi auzul omenirii? Fie ca puterea stelelor să se exercite fără sîrma ghimpată.

Una dintre căi este Gama Viitorului, care, cu un capăt se sprijină în cer, iar cu celălalt se cufundă în bătăile inimii omeneşti.

1920

(*Id.*, pp. 244-253)

2. **Egofuturismul**

Academia Egopoeziei (Futurismul universal)

19 Ego 12

Precursori:
K.M. Fofanov[1] şi Mirra Lohviţkaia[2]

Tablele legii:

I. Proslăvirea Egoismului:

1. Entitate – Egoism.
2. Divinitate – Unitate.

3. Omul este o fracţiune din Dumnezeu.
4. Naşterea – desprinderea de Veşnicie.
5. Viaţa – o fracţiune dincolo de Veşnicie.
6. Moartea – superfracţionare.
7. Omul – un Egoist.

II. Intuiţia. Teosofia.
III. Gîndul pînă la smintire. Smintirea este individuală.
IV. Prisma stilului, restaurarea spectrului gîndirii.
V. Sufletul este ADEVĂR.

Rectoratul: Igor Severianin, Konstantin Olimpov[3], Gheorghi Ivanov[4], Graal-Arelski[5]

(Din V.F. Markov, *Istoria russkogo futurizma*, Izd. „Aleteia“, S.-Pb. 2000, pp. 60-61)

„Asociaţia intuitivă a ego-futurismului“

Gramotă

I. Ego-futurismul este năzuinţa constantă a oricărui Egoist de a realiza posibilul Viitorului în Prezent.

II. Egoismul este individualizare, conştientizare, adorare şi laudă a „Eu“-lui.

III. Omul este Esenţă.
Divinitatea – Umbra Omului în Oglinda Universului.
Natura este o Hipnoză.
Egoistul este un Intuit.
Intuitul este un Medium.

IV. Crearea Ritmului şi a Cuvîntului.

Areopagul: Ivan Ignatiev[1], Pavel Şirokov[2], Vasilisk Gnedov[3], Dmitri Kriucikov[4]

1913

(Din V.F. Markov, *Istoria russkogo futurizma*, p. 69)

GRAAL-ARELSKI

Egopoezia în poezie

Din haosul originar, s-a născut viața. S-au aprins în cupa răsturnată a universului stele strălucitoare. Planete întunecate au început să traseze orbite nevăzute. A început mişcarea, s-a născut timpul, a apărut omul. Natura s-a reflectat tainic şi divin, în reprezentările lui în imagini clare. Spaima de moartea care frînge atît de brusc firul vieții, dorința de a prelungi prin ceva existența lor trecătoare i-au facut pe oameni să creeze religia şi arta. Moartea a generat poezia. Mult timp, poezia şi religia au fost de nedespărțit, dar aceasta s-a întîmplat exact pînă în momentul în care cerul s-a mutat pe pămînt. Încă de la începutul prezenței lui, omul a avut ideea unei sinteze atotcuprinzătoare. El va năzui să găsească acel fir nevăzut care să poată lega credo-ul tuturor semenilor. Se prefiră prin fața ochilor noştri un şir întreg de gîndiri filozofice ale Egiptului, Greciei, Romei, ale Nordului mut, dormitînd în zăpezile lui albastre, sau ale Răsăritului multicolor şi pierdut în extaz. Egiptul îşi recunoaşte neputința. Pustiurile se umplu de piramide. Totul e zădărnicie. Totul trece şi totul se întoarce. Răsăritul creează Nirvana. Grecia-Frumusețea. Trei poli. Aceşti trei poli nu se pot uni şi nici nu pot unifica. Dar iată cum, în grădinile umbroase ale Galileii, acolo unde sînt lacuri albastre şi domneşte o bucurie tacută, luminoasă, se naşte Hristos. El spune că dragostea este acel fir pe care toți l-au căutat cu atîta osîrdie.

Trec veacuri, orbitele îşi urmează drumul ca şi înainte şi problema rămîne tot nerezolvată. Pe scenă păşeşte ştiința. Aceasta a adunat fapte şi, cu ajutorul lor, începe să construiască templul Rațiunii. Edificiul creşte. Cărămizile se adaugă cu grijă şi cu grabă. Realitatea absolută devine Cogito ergo sum. Dar mai trec nişte veacuri. Ştiința e o convenție ca toate celelalte. Ea nu conține acel ceva care să poată străbate veacurile fără să se schimbe.

Rațiunea nu este decît o cameră fotografică. Putem cunoaşte doar acea lume care se creează în reprezentarea noastră, o lume receptată prin cele cinci organe de simț. Lumea care ne stăpîneşte Rațiunea nu

este reală, ci închipuită. Dacă privim toate căutările omului, observăm următoarele: Omul tinde să-şi proiecteze toate idealurile în altă lume, în taina universului. Crezînd că pentru a cunoaşte „altă lume" trebuie să ucidă natura, acesta încearcă să învingă darul egoismului pe care natura i l-a făcut. Încearcă să-şi educe altruismul care-i este străin. Asta se numeşte cultură. Avem îm faţă întreaga istorie. Natura ne-a creat. În acţiunile şi în faptele noastre ar trebui să ne conducem doar după Ea. Ea ne-a dat egoismul, noi trebuie să-l dezvoltăm. Egoismul îi uneşte pe toţi pentru că toţi sîntem egoişti. Diferenţa se află doar în rangul biologic. Unul cere fericire pentru sine, altul pentru un grup de persoane care-l înconjoară, cel de al treilea – pentru întreaga omenire. Esenţa rămîne mereu aceeaşi. Nu putem să ne simţim fericiţi dacă în jurul nostru există suferinţă, de aceea, pentru a avea fericire personală, noi cerem fericirea altora. În univers nu există moral şi ne-moral, dar există Frumuseţe – armonia universală şi opusul acesteaia – disonanţa.

În căutările ei, Poezia trebuie să asculte doar de două forţe. Scopul ego-poeziei este de a cînta egoismul ca unică intuiţie adevărată a vieţii.

Domnezeu este veşnicia. Cînd se naşte, Omul se desprinde de ea. Dar rămîn în el aceleaşi legi care conduc viaţa universului spre Frumuseţea perfectă. Sufletul este viaţă. Renunţînd la raţiune, trebuie să năzuim a ne uni cu natura, topindu-ne în ea luminos şi fără limite. Sentimentul învăţăturii luminoase şi al cunoaşterii armoniei universale, de dincolo de raţiune, este intuiţia. Toate drumurile duc spre fericirea adevărată – spre contopirea cu veşnicia. Fiece zi care se naşte îi vorbeşte omului despre această fericire şi-l cheamă, pe calea luminii, către Soare".

(Din „Literaturnîe manifestî" – Ot simvolizma do „Oktiabria" – „Manifeste literare" – De la simbolism la „Oktiabr", Izd. „Agraf", 2001, p. 149-151)

I. V. IGNATIEV

Egofuturism

1. Nu pentru prima (şi desigur, nu pentru ultima) dată trebuie să răspundem la întrebarea:

- În ce constă esența şi meritele egofuturismului?

Iar criticii noştri nu aşteaptă răspuns de la taciturnii „societari"ai noului curent, ci pornesc să caute ei înşişi această esență „tainică".

Caută şi nu găsesc – pasămite e o sarcină deloc uşoară – aşa că nu le rămîne decît să înghesuie în cadrele stabilității veşnic mişcătoarea, nemuritoarea Undă a Cupei.

Dar să ne străduim, totuşi, şi noi să pătrundem în adîncul ei schimbător, să încercăm a fixa fazele variațiilor ei.

2. Cum să înțelegi lungul cuvînt „egofuturism"? Cum să pătrunzi acest uriaş „Eu-Viitor"?

Criticii noştri pot crede că aceasta înseamnă „Voi fi apreciat şi recunoscut în viitor", „Viitorul este al meu şi pentru mine". Dar de ce să fie Viitorul tocmai al egofuturismului? Doar fiecare individ, şi cu atît mai mult artistul, este obligat să trăiască pentru viitor.

Doar toți „trăiesc". „Trăiesc" prin trecut, prezent şi viitor. În trecut nu există viață. Prin el nu se trăieşte, ci se supraviețuieşte.

Prezentul se caracterizează prin somnul burghez care, în limbaj cotidian, se numeşte viață liniştită şi aşezată.

Dar şi în cimitirul trecutului şi în mlaştina prezentului Viitorul se aprinde cu flăcări nesănătoase, periculoase. (…)

3. Aşadar:

„Egofuturismul" (1911-1912) este „Eu (Severianin)-Viitor", deşi patru nume de familie au scris „documentele" „Academiei Ego-Poezia" (…)

8. Egofuturismul ca egofuturism se naşte doar pe „mormîntul" lui Severianin ca egofuturist.

Asociația noastră a realizat:

a) Dinamizarea şi ignorarea temei în proză.

b) Înnoirea şi ignorarea metrului în vers.

c) Ego-prisma.

d) Actualitatea şi

e) Mecanicitatea. (…)

9. Dar este oare proslăvirea actualității (să spunem, aceea mecanică) o artă a viitorului –futurism? Bardul actualității nu este, în nici un caz, „futurist", ci „prezentist".

Ca să fii poet al viitorului trebuie să profetizezi.

Iar poeții actuali se străduiesc să meargă în această direcție. În loc de versuri, gazeluri, poeze, ritmeie apar „viziunile".

Un astfel de subtitlu înfrumusețează cartea lui Riurik Ivnev, s-ar spune, un egofuturist, căci două din opusurile lui figurează în „Vsegdai".

Ce coincidență! „Viziunile" lui Ivnev poartă titlul „Autodafe" (Moscova, 1913), „singura, dreapta cale" –

De timpul vieții să ne scuturăm
Și focul să-l sorbim cu buza.

Pentru că:

Mîna de-ntind spre ceresc,
Rostul va fi să-l prenumăr.
Limpezit pentru ce pătimesc,
Limpede zarea din număr.

În ego-futurism e mai mult „ego" decît „futurism" (italo-francez).

10. (…) Pentru a-şi pune la încercare puterea şi independența sa extremă, ignorind obstacolele pe care le ridică în fața sa natura, artistul, pe jumătate inconştient, le sporeşte şi le complică el însuşi….

Cu sabia saltului creator şi a urii creatoare se sfarmă lanțurile naturii.

Artistul numeşte această sabie Frumusețe, savantul îi dă numele de Adevăr…

În procesul creației, spiritul omului se eliberează de jugul temporal al legilor naturale ale necesității. Prin creație şi oferindu-ne opera sa, spiritul fecundează mulțimile.

Iar uneori, în timpul receptării intuitive, sub influența coincidenței dispoziției mele cu dispoziția creatorului în momentul creației, deodată înțeleg ceva esențial. Devine de înțeles şi protestul inconştient al creatorului, şi depăşirea mîndră şi îndrăzneață a legilor imuabile ale naturii ;se naşte încrederea în măreția spiritului creator al omului care cutează să intre în luptă cu gigantul. (K. Erberg, „Țel tvorcestva" – „Rostul creației", Izd. „Russkaia mîsl", 1913, pp. 26-28). Acum nu se mai

compun imnuri pentru „nebunia celor curajoşi”, acum toți recomandă prudența liniştitoare a măsurii.

Intuitul devine tragic şi destinul său devine şi mai tragic atunci cînd acesta se urcă pe rug în numele lui „Ego”, care răspunde de întreg „procesul” universal, de unde poate doar „să declare: eu sunt” („Eu sunt, eu cel liber şi mîndru!” (A. Cebotarevskaia, „Tvorimoe tvorcestvo” – „Creația creată”, „Zolotoe runo”, 1908).

„Creația liberă este incompatibilă cu natura. Ceea ce este autentic liber în natură nu este firesc. Principiu al firescului sunt legile imuabile ale naturii. Principiul libertății este miracolul ca încălcare a acestor legi, monstruosul ca protest împotriva tiraniei naturii”(K. Erberg, p. 30).

Dar nu avem timp să ne amintim că de miracol ne apropiem prin monstruos.

Deşi, fără nici un dubiu, pentru robii necesității, „egofuturismul” este o monstruozitate.

„Opera spiritului creator al omului este o perlă în scoica naturii care, din punctul ei de vedere, este o excrescență bolnavă, monstruoasă. Dar tocmai această deviere dă preț scoicii.

Să crească, aşadar, perlele, să invadeze întreaga scoică a naturii cu lava lor perlată densă, de neînvins, licăritoare! În acest licăr se află eliberarea” (Id.).

11. Astfel exclamă estetul extaziat.

Domnul Burghez însă, citind cuvintele de mai sus, va mugi, pufăind din țigară:

„Fie!

Păcat doar că din această scoică nu se poate face un portmoneu pentru soția mea.”

(Id. pp. 151-171)

3. **Psihofuturismul**

MANIFESTUL PSIHOFUTURISMULUI

Noi dorim:

1. Să arătăm şi să anunțăm psihismul marelui Eu al omului şi al lumii.

2. Să distrugem corporalitatea fizicului şi să transformăm sfera de foc a Universului în Spirit.

3. Toate mijloacele sunt admise pentru acest scop de modificare a graniţelor solare. Aşa cum un pietrar aruncă în aer o stîncă şi sparge piatra pentru a scoate din măruntaiele ei inima de diamant, tot aşa şi Noi vom dinamita idiotismul imobil al trecutului şi vom sfărîma obişnuitul materiei pentru a extrage din el focul ineditului şi pentru a da lumii un Psih nou, văzător ca un fulger.

4. „Eu"-„Ego" este Începutul nostru. „Ipseitatea" este Sfîrşitul nostru. „Ego-ipso" este cercul de foc al psihismului în care suntem veşnici, căci „Eu"-l Nostru este lumea întreagă şi lumea întreagă este „Eu"-l Nostru.

5. Noi suntem veşnici. Noi suntem veşnici. Noi suntem veşnici.

6. Declarăm ritos că tot ce a fost pînă la noi nu există. Lumea începe cu Noi şi de la Noi. Lumea a fost trup iar acum, datorită Nouă, devine psihism. Voi! Staţi în genunchi şi aduceţi jertfă Marelui Psih! - Eului Universal, care scutură cu putere tăriile. Se naşte Ipseitatea! Se naşte Spiritualul! Se naşte Psihoadîncul Veşniciei!. .

7. Dispreţuim schelălăitul jalnic al jefuitorilor, care au răpit hoţeşte diadema de dincolo cu însemnul de foc al Futurismului. Laţul care le strînge grumazul este corporalitatea şi formativitatea. Noi, Psihofuturiştii suntem singurul început al Universului. Noi deschidem porţile Psihismului şi, prin aceasta, dăm de veste despre imposibil.

8. Nu ne temem să preluăm de la moartele „Ego! şi „Kubo" verbalitatea, căci noi săvîrşim miracolul: din materialitatea moartă şi din formativitate noi dăm naştere Spiritului viu şi iute alergător care străluminează marginile marginilor lumii. Mîncăm noroi pentru a înminuma lumea prin mişcare.

9. Avîntul şi mişcarea fulgerătoare a Psihului vor fi elementul principal al creativităţii noastre.

10. Ne opunem, dînd corp Spiritului, terestrităţii şi puţinei inteligenţe a celor ce se numesc pe sine „futurişti" şi care se messalinizează atît de colorat pe străzi. Păienjeniş de elanuri, otrăvire cu flăcări - iată ce vrem noi să-i oferim Veşniciei. Vrem să fim auziţi, nevăzuţi fiind, poruncitori necunoscuţi, vrăjitori din alte tărîmuri Să dăm duh lumii din nimic, din nicăieri, să facem văzut miracolul.

11. Aruncăm mănușa corporalității stupide a lumii, instaurînd o nouă ființare. Oamenii vii vor veni cu noi. Iar morții n-au decît să putrezească în groapa urît mirositoare a istoriei: în fuga veşnic-fulgerătoare a Spiritului spiralînd Universul. Nu avem timp să ne oprim în cimitirele sleite ale corpo-gîndirii.

(Ibid. pp. 189-190)

B. AKMEISMUL

N.S. GUMILIOV

Moştenirea simbolistă şi akmeismul

Pentru un cititor atent este clar că simbolismul şi-a împlinit destinul şi că acum el este în cădere. Şi mai poate el observa că apar foarte rar opere simboliste şi că, atunci cînd apar, acestea sînt foarte slabe, chiar din punct de vedere simbolist, că tot mai des se aud glasuri care cer revizuirea valorilor şi reputaţiilor nu demult considerate ca indiscutabile, că au apărut futuriştii, egofuturiştii şi alte hiene care amuşină în urma leului. O nouă orientare vine să înlocuiască simbolismul, şi oricum s-ar numi ea – akmeism (de la ακμη – punctul maxim a ceva, floare, înflorire) sau adamism (viziune clară şi fermă asupra vieţii) – aceasta cere un mai mare echilibru şi o cunoaştere mai exactă a relaţiilor dintre subiect şi obiect decît putea fi întîlnită în simbolism. Totuşi, pentru ca această orientare să se afirme în deplinătatea ei şi să devină urmaşa demnă a precedentelor mişcări, trebuie ca ea să le accepte moştenirea şi să răspundă la toate întrebările care s-au pus. Gloria înaintaşilor obligă, iar simbolismul a fost un părinte onorabil.

Simbolismul francez, sursa întregului simbolism ca şcoală, a pus în prim plan probleme pur literare, ca: versul liber, expresia inedită şi fulgurantă, metafora pusă mai presus de orice, precum şi cunoscuta „teorie a corespondenţelor“. Ultima îi trădează fundamentul ne-romanic şi, deci, nenaţional. Spiritul romanic iubeşte prea mult stihia luminii care detaşează clar obiectele, care conturează clar liniile; contopirea simbolică a tuturor imaginilor şi lucrurilor, a formelor lor se putea naşte doar în negura ceţoasă a pădurilor germanice... Apreciind mult pe simbolişti pentru că ne-au atras atenţia asupra importanţei simbolurilor în artă, nu consimţim să-i jertfim celelalte procedee de tehnică poetică şi încercăm să găsim modul de a le armoniza pe deplin. Cu aceasta răspundem la întrebarea privitoare la „frumoasa dificultate“ a celor două direcţii: e mai greu să fii akmeist decît simbolist, după cum e mai greu să construieşti o catedrală decît un turn. Căci unul dintre principiile noii direcţii este să meargă totdeauna pe linia maximei rezistenţe.

Simbolismul germanic, în persoana întemeietorilor lui, Nietzsche şi Ibsen, a avansat problema rolului omului în univers, a individului în societate şi a soluţionat această problemă găsind un scop obiectiv sau o dogmă căreia să-i slujească. S-a dovedit astfel că simbolismul germanic nu simte valoarea fiecărui fenomen în sine, valoare care nu are nevoie de o justificare exterioară. Pentru noi, ierarhia fenomenelor în lume nu este altceva decît greutatea specifică fiecăruia în parte; dar greutatea celui mai neînsemnat dintre fenomene nu este comensurabilă cu absenţa greutăţii, a inexistenţei, căci, în faţa inexistenţei, toate fenomenele se înfrăţesc.

(...) Ca adamişti, sîntem într-un fel fiare de pădure şi, în orice caz, nu vom renunţa la această sălbăticie a noastră în favoarea neurasteniei. Dar aici trebuie lăsat să vorbească simbolismul rus.

Simbolismul rus şi-a dedicat forţele domeniului inefabilului. Obligatoriu a trebuit să se facă frate de cruce cînd cu mistica, cînd cu teosofia, cînd cu ocultismul[1]. Unele investigaţii ale lui în această direcţie s-au apropiat vizibil de crearea de mituri. Şi e în drept să se întrebe direcţia care înlocuieşte simbolismul dacă se poate lăuda doar cu calităţile ei de fiară şi care este atitudinea ei faţă de necognoscibil. Primul răspuns pe care îl poate da akmeismul la această întrebare este că necognoscibilul, aşa cum o arată şi sensul cuvîntului, nu poate fi cunoscut. Al doilea răspuns este că orice încercare în acest sens este lipsită de noimă. Întreaga frumuseţe, sensul sfînt al stelelor stă în faptul că ele sînt infinit de departe faţă de pămînt şi că nici un fel de succese ale aviaţiei nu le vor putea aduce mai aproape. Dovedeşte că e sărac în imaginaţie acela care crede că evoluţia individului se petrece doar în condiţii de timp şi spaţiu. Cum să ne putem aminti existenţele noastre anterioare (dacă acesta n-o fi un procedeu strict literar) cînd noi am fost în neant, unde există miriade de alte posibilităţi de existenţă despre care nu ştim nimic în afara faptului că ele sînt? Fiecare dintre aceste posibilităţi este negată de existenţa noastră şi, la rîndul ei, o neagă pe aceasta. Senzaţia de înţelepciune copilărească, dulce pînă la durere, a ignoranţei proprii, iată ce ne oferă necunoscutul. Întrebîndu-se unde sînt acum frumoasele de altădată, François Villon îşi răspunde cu amara exclamaţie: „Mais où sont les neiges d'antan!“[2]. Şi această întrebare ne face să simţim mai puternic departele decît tomuri întregi de dezbateri privitoare la faţa lunii pe care

se află sufletele celor duşi. Să nu uităm niciodată necunoscutul, dar nici să nu jignim gîndul la el cu soluţii mai mult sau mai puţin relative, iată care este principiul akmeismului. Aceasta nu înseamnă că el renunţă la dreptul de a-şi imagina sufletul în momentele cînd acesta vibrează în apropierea necunoscutului; în momentul acela, însă, sufletul trebuie doar să se cutremure. Desigur, cunoaşterea lui Dumnezeu, frumoasa doamnă Teologie, rămîne pe tronul ei, dar akmeiştii nu doresc nici să o coboare la nivelul literaturii, nici să ridice literatura pînă la frigul ei diamantin. Cît priveşte îngerii, demonii sau spiritele elementelor şi de alt fel, acestea toate constituie materialul artistului şi nu mai trebuie să cîntărim cu măsuri pămîntene chipurile pe care le iau.

Orice orientare are creatorii şi epocile ei de care este îndrăgostită. Mormintele iubite îi leagă pe oameni mai mult decît orice. În cercurile apropiate akmeismului, cel mai des sînt pronunţate numele lui Shakespeare, Rabelais, Villon, T. Gautier[3]. Alegerea acestor nume nu e deloc întîmplătoare. Fiecare dintre ele este piatră de temelie pentru akmeism, tensiune înaltă a unui element sau altul. Shakespeare ne-a revelat lumea interioară a omului, Rabelais – corpul şi bucuriile lui, fiziologia lui înţeleaptă; Villon ne-a făcut să înţelegem viaţa care nu se îndoieşte de sine, deşi cunoaşte tot, şi pe Dumnezeu, şi viciul, şi moartea, şi nemurirea, în timp ce T. Gautier a găsit în artă, pentru această viaţă, veşmintele potrivite ale formelor perfecte. Să adune în sine aceste patru momente – iată visul care îi uneşte pe cei care au cutezat să se numească akmeişti.

1913

(Din *Russkaia literatura XX veka* (Sostavil N.A. Trifonov), Moskva, 1966, pp. 494-496)

S.M. GORODEŢKI

Direcţii în poezia rusă actuală

În prezent, putem considera că, în liniile ei principale, mişcarea simbolistă din Rusia s-a terminat. Ieşită din decadentism, această mişcare a reuşit ca, prin contribuţia unei întregi pleiade de talente, să transforme

ceea ce ar fi trebuit să fie o apoteoză într-o catastrofă... Cauzele acestei catastrofe se ascundeau adînc tocmai în această mişcare. În afară de cîteva cauze întîmplătoare, cum ar fi dispersarea forţelor, absenţa unui spirit tutelar unic ş.m.d., au acţionat aici mai decisiv carenţele interioare ale mişcării înseşi.

Metoda aproximării are o mare importanţă pentru matematică, dar în artă ea este inutilizabilă. Apropierea infinită a pătratului de cerc, prin octogon, printr-o figură cu şaisprezece laturi ş.m.d., poate fi concepută matematic, dar nu prin *artis mente*[1]. Arta cunoaşte doar pătratul, doar cercul. Arta este, înainte de toate, o stare de echilibru. Arta este stabilitate. În principiu, simbolismul a făcut abstracţie de aceste legi ale artei. Simbolismul a încercat să folosească fluiditatea cuvîntului... Teoriile lui Potebnea[2] stabilesc, fără putinţă de tăgadă, dinamica mentalului dincolo de cuvînt şi de îmbinări de cuvinte; una şi aceeaşi imagine înseamnă altceva nu doar pentru oameni diferiţi, dar şi pentru unul şi acelaşi om în secvenţe de timp diferite. Simboliştii şi-au propus în mod conştient să se folosească de această fluiditate, să o potenţeze prin toate mijloacele, încălcînd astfel prerogativele regale ale artei de a păstra echilibrul în orice situaţii şi oricare i-ar fi metodele. Făcînd cuvîntul să intre în relaţii nu doar într-un singur plan, ci în diferite planuri imprevizibile, simboliştii au construit cu cuvîntul, fără a respecta legea greutăţii specifice, şi au pretins că menţin această construcţie doar cu odgoanele „corespondenţelor“. Le plăcea să îmbrace toga incognoscibilului; ei sînt cei care au spus că poetul nu se înţelege pe sine, că, în general, arta înţeleasă e o vulgaritate... Dar neînţelesul lor era mai simplu decît bănuiau ei...

(...) Noul veac a infuzat sînge proaspăt în poezia rusă. Începutul celui de al doilea deceniu este acel interval al veacului cînd se conturează trăsăturile viitorului lui chip. Unele trăsături ale noii poezii se definiseră deja, în principal, în contrast cu perioada precedentă. Printre multele cărţi de poezie erau cîteva interesante, iar dintre numeroasele grupări s-a remarcat Atelierul Poeţilor. Criticii de la gazete au descoperit în chiar această titulatură o opoziţie între sarcini poetice directe şi cele oraculare, teurgice sau de alt fel. Dar ceea ce n-a remarcat critica este că modestia intenţiilor era condiţionată mai ales de faptul că, însuşindu-şi întreaga cultură a versului, Atelierul, accepta cu aceasta întreaga povară, toate sarcinile neîmplinite de generaţiile precedente de poeţi... Respin-

gînd decis tot ceea ce sufocă poezia venind din direcţia pasiunii metodologice, Atelierul şi-a însuşit idealul de poet aşezat atît de sus tocmai de simbolişti. Atelierul a trecut la lucru fără teorii preconcepute. Spre sfîrşitul primului an s-au cristalizat deja, în expresia lor exactă, cîteva teze.

Atelierul consideră că individualităţile bine conturate sînt o mare valoare – în acest sens, tradiţia continuă. Cu atît mai profundă se dovedeşte a fi coincidenţa cîtorva linii esenţiale de viziune a lumii. Aceste linii sînt surprinse, cu aproximaţie, în două cuvinte: akmeism şi adamism. Lupta dintre akmeism şi simbolism, dacă despre luptă este vorba iar nu de ocuparea unei cetăţi părăsite, este lupta pentru această lume de sunete, de culori, de forme, o lume cu greutate şi cu timp propriu, lupta pentru planeta Pămînt. Umplînd lumea de „corespondenţe“, în final, simbolismul a transformat-o într-o fantomă, importantă doar în măsura în care din ea emană şi licăresc alte lumi; astfel, simbolismul a diminuat valoarea acestei lumi. Pentru akmeişti, trandafirul a început din nou să fie frumos în sine, graţie petalelor, parfumului şi culorii lui, iar nu datorită inventatelor analogii cu iubirea mistică sau cu altceva. Steaua Mair, dacă aceasta există, este minunată acolo unde ea se află, iar nu ca punct de sprijin inefabil pentru un vis inefabil. Troica este iute şi frumoasă graţie clopoţeilor, vizitiului şi cailor ei, iar nu datorită politicii ascunse sub vălul ei. Şi nu doar roza, steaua Mair sau troica sînt frumoase, adică nu doar ceea ce totdeauna a fost frumos, dar şi urîţenia poate fi frumoasă. După tot felul de „respingeri“, lumea este acceptată definitiv de akmeism, cu întreg alaiul ei de frumuseţi şi urîţenii. De acum înainte, este urît ceea ce nu are imagine, ceea ce n-a fost întrupat, ceea ce adastă între existenţă şi non-existenţă.

Prima etapă a expresiei acestei iubiri pentru lume a fost exotismul. În poezie au năvălit fiarele parcă din nou create: elefanţii, girafele, leii, papagalii din Insulele Antile au populat poeziile de început ale lui N. Gumiliov. Pe atunci încă nu ne gîndeam că Adam stă să vină. Dar încetîncet au început să capete chip şi senzaţiile adamice.

Remarcabilă în această privinţă este cartea lui M. Zenkevici[3] *Porfirul sălbatic*. Cu o claritate specifică tinereţii, el a văzut constant legătura de nedesfăcut dintre pămînt şi om; în planeta pe cale de a se stinge i s-a arătat trupul lui Iov tăiat în trepte, iar în corpul omului – fierul pămîntului. Dînd la o parte straturile culturilor multimilenare, acesta s-a

văzut pe sine ca pe „o fiară lipsită de ghiare şi de blană“, iar microcosmosul trupului uman i s-a revelat ca o „lume plină de bucurie“, cu nimic diferită de macrocosmosul sorilor care se sting şi se aprind. Mahayordussi[4] şi alte şopîrle – viaţa preistorică a pămîntului – i-au cucerit imaginaţia; pietrele şi metalele au înviat, pentru că în toate poetul a citit „unitatea ascunsă a unui suflet viu şi a unei substanţe amorfe“.

Dar acest nou Adam a venit nu în ziua a şasea a creaţiei şi nu într-o lume virgină şi de început de lume, ci în Rusia contemporană. Şi ajuns aici, el a privit în jur cu un ochi clar şi pătrunzător, acceptînd tot ceea ce vedea şi cîntînd vieţii şi lumii alleluiah. „Şi maiorul, şi popa, şi agricultorul“ şi „femeia pistruiată“, şi minerul care „cîntă cu foc la armonică“, şi „bătrîna ghicitoare lăcrimoasă“ – totul a fost absorbit de ochiul iubitor al lui Adam... Vladimir Narbut[5] care, iniţial, a scos o carte de poezii în care erau mai multe lucruri şi obiecte decît imagini, în cea de a doua carte a lui (*Alleluiah*) se prezintă ca un poet care a îndrăgit conştient şi definitiv pămîntul. Cînd descrie viaţa din provincia ucraineană, urîţenia micilor adăposturi, el nu este pur şi simplu realist, cum ar putea părea unei priviri grăbite să facă comparaţii şi să vadă în învingători nişte învinşi. Pe Vladimir Narbut îl deosebeşte de un realist prezenţa în poezia lui a acelei sinteze chimice care uneşte fenomenul cu poetul şi care nu poate fi visată nici măcar de cel mai valoros realist. Această sinteză conferă o altă natură tuturor lucrurilor de care s-a apropiat poetul. Oalele şi butucii în poezia lui Ivan Nikitin, de exemplu, sînt cu totul altceva decît în poezia lui Vladimir Narbut. Oalele lui Nikitin existau bine merçi şi pînă în momentul în care el le-a consacrat poezii. Oalele lui Narbut se nasc abia atunci cînd el îşi scrie *Olarul*, se nasc ca şi cum n-ar fi existat pînă în acel moment dar, din acel moment, ele devin cu totul reale. De aceea orice inexistent capătă atîta viaţă la Narbut şi intră în raiul noii poezii într-o întrupare tot atît de deplină ca şi fiarele lui Gumiliov, ca şi omul lui Zenkevici.

Noul Adam n-ar fi fost el însuşi sau şi-ar fi trădat menirea – aceea de a da din nou nume şi, prin aceasta, de a trezi la viaţă toate vieţuitoarele şi de a le ridica din întunericul umed în aerul transparent – dacă, după ce a văzut fiarele Africii şi imaginile provinciei ruseşti, n-ar fi văzut şi omul născut din cultura rusă modernă. O, şi cît este de subţiat, de frînt şi de încovoiat acest om! Ca un adevărat artist, Adam a înţeles

că, în acest caz, el trebuie să-i cedeze locul Evei. Mîna femeii, intuiția şi privirea ei sînt mult mai adecvate aici... Lirica Annei Ahmatova[6] şi-a asumat această destul de dificilă misiune cu delicateţe şi cu inteligenţă. Despre volumul *Seara* s-a scris destul. Mulţi au apreciat, din capul locului, tristeţea discretă, sinceritatea şi onestitatea acestei cărţi. Dar puţini sînt aceia care au observat că pesimismul *Serii* este de natură akmeistă, că, „dînd nume" monştrilor neurasteniei şi ai oricărei tristeţi, Anna Ahmatova iubeşte în aceşti nefericiţi pui de fiară nu ceea ce a fost deformat în ei, ci urmele pe care le-au păstrat din acel Adam care a fost fericit în raiul său. În poezia sa, poeta mîngîie aceste „urme" cu mîna unui maestru în devenire.

Cel mai greu este să-ţi găseşti drumul propriu în lirică; spre epos drumul pare mai puţin acoperit de vegetaţie, dar spre lirica verbului pur trebuie să-ţi tai cale prin hăţişuri. Oare nu de aceea s-a numit cartea de tinereţe a lui N. Gumiliov *Drumul conchistadorilor*?

Într-adevăr, a fost nevoie de mult curaj şi de o dragoste dezinteresată pentru viitor pentru ca, în anii în care înflorea poezia lirico-magică, să urmezi în lirică testamentul lui T. Gautier:

> Creaţia-i cu-atît mai pură
> Cu cît materialul ei
> E mai pasiv –
> Vers, marmură, metal, nervură.

În calitatea lui de arhitect curajos şi nou, N. Gumiliov a hotărît să folosească în poezia lui doar „materialul pasiv". Şi îndrăzneala acestei hotărîri este cu atît mai mare, cu cît prin poezia lui el se relevă a fi mai curînd un liric – muzica lui Verlaine[7] şi magia lui Blok sînt citadelele superbe pe care el n-a pregetat să le atace din dragoste pentru obiectivitate. În orice caz, drumul spre noua lirică şi spre temele de nimic îngrădite este deschis.

Dar noii Adami sînt pur şi simplu Parnasul[8] – ne vor replica iubitorii de „cercuri" în istorie. Nu, nu este Parnasul. Adam nu este o bijuterie şi nu este vrăjit de veşnicie. Dacă Leconte de Lisle[9] i-a plăcut lui Zenkevici, asta se datoreşte *Visului lui Iaguar*. Dacă Gumiliov apreciază frumuseţea rece, este vorba de recele lui T. Gautier, iar nu de cel al parnasienilor. Şi ce fel de parnasieni pot fi Narbut sau Ahmatova?

Nu, pur şi simplu, odată cu noul veac, s-a instalat o nouă înţelegere a vieţii şi a artei. A devenit clar că simbolismul nu reprezintă o stare de echilibru şi că, din acest motiv, el este posibil doar pentru anumite părţi ale operei de artă, iar nu pentru creaţiile artei în întregul ei. Noii poeţi nu sînt parnasieni, pentru motivul că ei nu iubesc veşnicia abstractă în sine. Ei nu sînt nici impresionişti, pentru că ei nu caută în fiecare moment o fereastră spre veşnicie. Ei sînt akmeişti pentru că aduc în artă acele momente care pot fi veşnice.

1913

(*Id.*, pp 496-500)

M.A. KUZMIN

Despre claritatea frumoasă

(...)

Există artişti care aduc oamenilor haosul, spaima iraţională şi sfîşierea propriului spirit, dar există şi artişti care dăruiesc lumii propria lor armonie. Nu-i nevoie să spunem cu cît sînt mai valoroşi şi mai tămăduitori cei din urmă în comparaţie cu primii şi nu este greu să ghicim de ce în epocile tulburi autorii care-şi exhibă rănile ne stimulează mai mult nervii şi chiar „ard inimile“ cititorilor masochişti. Nu vom analiza aici chestiunea privitoare la faptul că exigenţa estetică, morală şi religioasă îl obligă pe om (şi în special pe artist) să caute şi să găsească pacea cu sine şi cu lumea, dar considerăm de netăgăduit că creaţiile, chiar şi ale celui mai revoltat, confuz şi inform dintre scriitori, ascultă de legile unei armonii şi arhitectonici clare. Invenţiile cele mai fantastice, mai întunecate şi mai oculte ale lui E. Poe[1], fanteziile cele mai dezlănţuite ale lui Hoffmann[2] sînt preţioase pentru că sînt întrupate într-o formă de cristal. Ce să mai spunem cu privire la o istorioară despre existenţa moscovită care şi-ar pune haine cosmice, confuze şi de neînţeles, astfel încît acele puţine fraze raţionale ale ei să ni se prezinte ca prieteni iubiţi după o îndelungă despărţire? Să nu considere oare cititorul bănuitor că autorul învăluie totul în ceaţă pentru ca el să nu înţeleagă nimic atunci cînd nimic nu e de înţeles? Această neconcordanţă între formă şi conţi-

nut, această absență a contururilor, această ceață inutilă și această sintaxă acrobatică pot primi un nume nu tocmai frumos. O să le numim modest lipsă de gust.

Admitem că sufletul vostru este întreg sau sfîșiat, că viziunea lumii este mistică, realistă, sceptică sau chiar idealistă (dacă sînteți chiar atît de nefericiți), admitem că procedeele sînt impresioniste, realiste, naturaliste, iar conținutul – liric, fabulativ; admitem că e vorba de senzație sau de impresie, admitem tot ce vreți dumneavoastră, dar vă implor: fiți logici – ierte-mi-se acest strigăt al inimii! – fiți logici în concepție, în construirea operei, în sintaxă...

(...)

Dacă ar fi să dau cuiva un sfat, acesta ar fi: „Prietene, dacă ai talent, adică dacă ai acea capacitate de a vedea lumea în felul propriu și într-un mod nou, dacă ai memoria unui artist, putința de a deosebi necesarul de întîmplător, de a imagina verosimil, scrie logic, respectînd puritatea limbii comune; cînd ți-ai găsit propriul limbaj, să simți clar corespondența dintre o formă și un anume conținut, să știi care este limba potrivită acelei forme, să fii un arhitect iscusit, atît în detalii cît și în întreg; fă-te înțeles în expresiile tale.“ Unui prieten iubit i-aș șopti la ureche: „Dacă ești un artist cu conștiință, roagă-te ca haosul propriu (dacă ești haotic) să se umple de lumină și să se armonizeze sau stăpînește-l printr-o formă clară: povestește în povestire, în dramă pune acțiune, păstrează lirica pentru versuri, iubește cuvîntul așa cum îl iubea Flaubert, fii econom în mijloace și zgîrcit la cuvinte, fii exact și autentic, și vei afla secretul unui lucru divin – secretul clarității frumoase – pe care aș numi-o «clarism».[3]„

(*Id.*, pp. 500-502)

OSIP MANDELȘTAM

Dimineața akmeistă

Deși operele de artă ne solicită o imensă trăire emoțională, e de dorit ca discuțiile despre artă să se poarte cu un calm desăvîrșit. Pentru marea majoritate, o operă de artă este atractivă doar pentru că din ea răzbate

viziunea despre lume a creatorului ei. Dar, pentru artist, modul de a vedea lumea este un instrument şi un mijloc, aşa cum este ciocanul în mîna pietrarului, – şi singura realitate este pentru el opera.

A exista este cel mai mare orgoliu al artistului. El nu are nevoie de alt rai în afara existenţei şi, atunci cînd i se vorbeşte despre realitate, rîde amar, pentru că el cunoaşte realitatea artei, infinit mai convingătoare decît realitatea realităţii. Spectacolul pe care-l dă un matematician care, fără a sta mult pe gînduri, ridică la pătrat un număr zecimal, ne umple de mirare.

Dar prea adesea uităm că poetul ridică un fenomen la puterea a zecea; ba chiar, nu de puţine ori, aspectul modest al exteriorului unei opere de artă ne induce în eroare cu privire la realitatea, de o densitate monstruoasă, pe care aceasta o conţine.

Această realitate în poezie este cuvîntul în sine. În acest moment, de exemplu, expunîndu-mi gîndul într-o formă, pe cît posibil exactă iar nu poetică, eu vă vorbesc, în principal, cu mintea, iar nu cu cuvîntul. Surdo-muţii se înţeleg perfect unii pe alţii, iar semafoarele de la căile ferate îndeplinesc o misiune foarte complicată fără să apeleze la cuvînt. Astfel, dacă e să considerăm sensul conţinut, toate celelalte cîte există în cuvînt trebuie considerate un adaos mecanic care doar îngreunează transmisia rapidă a gîndului. „Cuvîntul în sine“ s-a născut cu greu. Treptat, unul după altul, toate elementele cuvîntului au fost absorbite de noţiunea de formă şi doar sensul mental, Logosul, în mod eronat şi arbitrar, a fost considerat conţinut. Din cauza acestei inutile reverenţe, Logosul nu are decît de pierdut. Logosul are nevoie doar de aceleaşi drepturi pe care le au celelalte elemente ale cuvîntului. Nefolosind sensul noţional ca pe un material de creaţie, futuristul l-a aruncat nepăsător peste bord, repetînd, în fapt, eroarea grosolană a predecesorilor lui.

Pentru akmeist, sensul raţional al cuvîntului, Logosul, este o formă tot atît de frumoasă cum este muzica pentru simbolişti.

Şi, dacă la futurişti, cuvîntul în sine merge încă de-a buşilea, pentru prima dată, în akmeism acesta ia o poziţie demnă, verticală, şi păşeşte în epoca de piatră a existenţei sale.

II

Arma akmeismului nu este nici stiletul şi nici otrava decadentismului. Akmeismul este făcut pentru aceia care, răpiţi de duhul construcţiei,

nu refuză povara, ci o acceptă cu bucurie şi curaj pentru a trezi şi a folosi arhitectural forţele care dorm în ea. Arhitectul spune: construiesc, deci sînt drept. În poezie, conştiinţa propriei dreptăţi este pentru noi cel mai de preţ lucru şi, renunţînd cu dispreţ la flecuştetele futuriştilor, pentru care nu există satisfacţie mai mare decît să agaţe cu croşeta un cuvînt dificil, introducem goticul în relaţia dintre cuvinte, la fel cum Sebastian Bach a încetăţenit duhul acestuia în muzică.

Ce nebun se apucă să construiască dacă nu crede în realitatea materialului a cărui rezistenţă el trebuie să o înfrîngă? Sub mîinile arhitectului, piatra de rîu se transformă în substanţă, şi nu este făcut pentru a construi acela pentru care zgomotul pe care-l face dalta care sparge piatra nu este o demonstraţie metafizică. Pe Vladimir Soloviov[1] îl încerca o adevărată spaimă profetică în faţa valurilor sure ale Golfului Finic. Retorica mută a coamei de granit îl tulbura ca o vrajă rea. Dar piatra lui Tiutcev „care, rostogolindu-se de pe munte, desprinsă de la sine sau împinsă de o mînă gînditoare, s-a aşezat în vale“[2], este chiar cuvîntul. În această cădere neaşteptată, vocea materiei răsună ca vorbire articulată. La această provocare poţi răspunde doar prin arhitectură. Akmeiştii ridică pioşi piatra tiutceviană plină de taină şi o pun la temelia edificiului lor.

Se pare că piatra era însetată de o nouă existenţă. Ea şi-a descoperit singură posibilităţile dinamice ascunse în sine – ea însăşi şi-a cerut locul pe „bolta în cruce“ – pentru a participa la comuniunea plină de bucurie cu cele asemenea ei.

III

Simboliştii erau prea puţin sedentari, lor le plăceau călătoriile pentru că nu se simţeau bine în cuşca propriului organism şi în cuşca universului pe care o construise Kant cu ajutorul categoriilor sale. Prima condiţie pentru a construi bine este pietatea sinceră faţă de cele trei dimensiuni ale spaţiului – să le priveşti nu ca pe o povară sau ca pe o întîmplare nefericită, ci ca pe un palat dăruit de Dumnezeu. Într-adevăr: ce-aţi spune despre un oaspete ingrat care ar trăi pe banii voştri, ar folosi ospitalitatea voastră, dar în sufletul lui v-ar dispreţui şi nu s-ar gîndi decît la felul în care să vă înşele? Se poate construi doar în numele celor „trei dimensiuni“, pentru că acestea sînt condiţiile oricărei arhitec-

turi. Iată de ce arhitectul trebuie să fie un bun gospodar; în această privință, simboliștii n-au fost arhitecți prea buni. A construi înseamnă a lupta cu vidul, a hipnotiza spațiul. O fleșă bine construită pe o clopotniță gotică este rea pentru că sensul ei întreg stă în a străpunge cerul, a-l certa că este pustiu.

IV

Specificul omului, ceea ce face din el ceva original este subînțeles de noi şi acest ceva intră în noțiunea mult mai importantă de organism. Akmeiștii împărtăşesc iubirea fiziologico-organică a Evului Mediu pentru organism şi pentru organizare. În goana lui după rafinament, secolul al XIX-lea a pierdut secretul adevăratei complexități. Ceea ce, în secolul al XIII-lea, părea o dezvoltare logică a noțiunii de organism – catedrala gotică – acum acest ceva, estetic, acționează ca un lucru monstruos. Notre Dame este o sărbătoare a fiziologiei, orgia ei dionisiacă. Nu vrem să ne distrăm plimbîndu-ne prin „pădurea de simboluri", pentru că avem o pădure mai virgină, mai de nepătruns – fiziologia divină, complexitatea infinită a organismului nostru misterios.

Definind în felul propriu greutatea specifică a omului, Evul Mediu a resimțit-o şi a recunoscut-o ca aparținînd fiecărui om, indiferent de meritele sale. Titulatura de maestru se folosea cu plăcere şi fără ezitare. Cel mai modest meşteşugar, ultimul slujbaş era în posesia tainei unei solide respectabilități, a unei demnități pioase, atît de caracteristice epocii noastre. Da, Europa străbătea labirintul unei culturi de o finețe de filigran atunci cînd existența abstractă, cînd existența personală frustă erau considerate ca o faptă eroică. De aici intimitatea aristocratică care-i lega pe toți oamenii şi care era atît de străină, în spiritul ei, de „egalitatea şi fraternitatea" Marii Revoluții. Nu există egalitate, nu există rivalitate, există doar o comuniune a ființelor în alianța lor împotriva vidului şi a neantului.

Iubiți existența lucrului mai mult decît lucrul însuşi şi existența proprie decît pe voi înşivă – iată marele testament al akmeismului.

AA: ce temă poetică minunată. Simbolismul tînjea după legea identității, îi era dor de ea, akmeismul face din această lege cuvîntul său de ordine şi o propune în locul îndoielnicei *a realibus ad realiora*[3]. Cine

s-a lăsat pătruns de o uimire pioasă în faţa acestei legi acela este, neîndoielnic, poet. În felul acesta, recunoscînd suveranitatea legii identităţii, poezia primeşte în folosinţă pe viaţă, necondiţionat şi nelimitat, tot ceea ce există.

Logica este imperiul surprizelor. A gîndi logic înseamnă a te mira continuu. Am îndrăgit muzica demonstraţiei. Relaţia logică este pentru noi nu un cîntecel despre piţigoi, ci o simfonie pentru orgă şi voci, o simfonie atît de inspirată şi de grea, încît dirijorul trebuie să-şi încordeze toate forţele pentru a-i face pe interpreţi să-l asculte.

Cît de convingătoare este muzica lui Bach! Ce forţă de convingere! A convinge şi a convinge fără încetare: e nedemn de un artist, e facil şi plicticos a accepta ceva în artă cu ochii închişi...

Noi nu zburăm, noi escaladăm doar acele turnuri pe care le putem construi singuri.

VI

Preţuim Evul Mediu pentru că acesta a avut în gradul cel mai înalt simţul limitelor şi al vecinătăţii. Acesta n-a amestecat niciodată planurile diferite şi a avut reticenţe atunci cînd a fost vorba despre lumea de dincolo. Combinaţia nobilă dintre raţionalitate şi mistică, precum şi perceperea lumii ca echilibru viu ne înrudeşte cu această epocă şi ne îndeamnă să ne tragem forţele din operele care au apărut pe solul romanic cam la 1200. Ne vom demonstra adevărul astfel încît, drept răspuns, se va clătina tot lanţul de cauze şi efecte de la alfa la omega, vom învăţa să purtăm „lanţurile mişcătoare ale vieţii mai lesne şi mai liber“.

(*Utro akmeizma*. În Osip Mandelştam, *Izbrannoe*, II, Moskva – St.-Petersburg, 1991, pp. 18-23)

C. IMAGINISMUL

Declarație

Voi – poeți, pictori, regizori, muzicieni, prozatori.

Voi – artizani ai gestului, mînuitori de culoare şi de linie, făţuitori de cuvinte.

Voi – deținători de frumos, vînzători de strofe, de scene, de tablouri autentice.

Ne e ruşine, ruşine, dar sîntem şi bucuroşi că astăzi trebuie să vă strigăm în auz un adevăr de cînd lumea. Dar ce să facem dacă nu voi aţi dat glas despre el? Acest adevăr e scurt ca iubirea unei femei, este exact ca un cîntar farmaceutic, este strălucitor ca un bec de o sută de waţi.

A murit copilul, băiatul de zece ani cu gura mare (1909-1919). Şi-a dat duhul futurismul[1]. Hai s-o spunem mai pe şleau: moarte futurismului şi futurologiei; Academismul dogmelor futuriste înfundă ca vata urechile a tot ce e tînăr. Futurismul întunecă viaţa.

Ei, nu jubilaţi, simboliştilor pleşuvi, şi nici voi, paseiştilor[2] naivi. Nu ocolim futurismul, ci peste cadavrul lui, înainte, tot înainte, la stînga, tot mai la stînga – strigăm noi.

Ne face rău, ne e greaţă că tot tineretul care trebuia să pornească în căutare stă şi suge la ugerul greu şi mare al futurismului, la sînul acestei orăşence care, uitîndu-şi anii tineri, a devenit „de bon ton“, un privilegiu al diletanţilor. Hei, voi cei care păşiţi după noi, pe drumurile nestrăbătute şi în intersecţiile necunoscute ale artei, pe bulevardele asfaltate ale cuvîntului, ale gestului şi ale culorii. Ştiţi voi ce este futurismul? este o desculţă în artă, este nietzscheanismul formei, este nadsonovismul[3] care şi-a pus masca modernităţii.

Ne vine să rîdem cînd ni se vorbeşte despre conţinutul artei. Trebuie să uceniceşti mult timp ca să devii analfabet şi să poţi cere: „Scrie despre oraş“.

Tema, conţinutul – acest intestin gros al artei – nu trebuie să atîrne ca o hernie din operă. Iar futurismul, care n-a făcut altceva decît să se gîndească la conţinut, dincolo de toată grija sa pentru formă, nu dorea să rămînă în urma parnasianismului şi a simboliştilor. Toată atenţia şi-a

concentrat-o asupra efortului de a fi „mai urban“. Şi iată c-a venit momentul să plătească. Arta bazată pe conținut, arta sprijinită pe intuiție (trebuie să anulăm această rentă a proştilor), arta înrămată de obişnuință trebuie să dispară răpusă de isterie. O, această isterie macină futurismul de ceva timp. Iar voi, orbi şi imitatori, plagiatori şi epigoni, nici măcar n-ați observat acest proces. N-ați văzut puroiul disperării şi, doar acum cînd futurismului i-a mai căzut nasul noutății, naiba să vă ia, abia acum ați catadicsit să observați. Futurismul a tot răcnit despre claritate şi bucurie, dar, în realitate, a fost întunecat şi mohorît.

Adevărat depozit en gros de tragism şi de durere. Sub ochi are bătături de atîtea lacrimi.

Futurismul care chema la arlechinadă a sfîrşit-o într-o mistică hibernală, într-un misteriu al oraşului. Adevăr grăim vouă: niciodată n-a fost arta mai aproape de naturalism şi mai departe de realism ca acum, în perioada futurismului terțiar.

Poezia: scîncetul continuu al lui Maiakovski, pornografia poetică a lui Krucionîh şi Burliuk; în pictură – cubişoare şi traducerea lui Picasso în limbajul arțarilor natali; în teatru – ciuciu, în proză – zero, în muzică – doi de zero (oo-liber).

Toți cei care ne mai încumetăm să ascultăm, toți cei care, obişnuiți „să simțim“, n-am uitat să gîndim, trebuie să uităm că a existat futurismul, aşa cum am uitat de existența naturaliştilor, a decadenților, a romanticilor, a clasicilor, a impresioniştilor şi a altor minunății. La dracu cu tot acest galimatias.

Noi, grupul imaginiştilor, cățărați pe afetul logicii solide, proclamăm decretele noastre cu gîturile dilatate la patruzeci şi doi de centimetri.

Noi, adevărații maeştri ai artei, noi, cei care şlefuim imaginea, care ştergem forma de praful conținutului mai bine decît şterge un lustragiu cizmele, susținem că singura lege a artei, unica şi incomparabila metodă este relevarea vieții prin imagine şi prin ritmul imaginilor. O, în operele noastre veți auzi doar versul liber al imaginilor[4].

Imaginea şi numai imaginea. Imaginea – trepte de analogii, paralelisme – comparații, antiteze, epitete simple şi dezvoltate, construcție politematică, multietajată – iată instrumentul maestrului artei. Orice altă artă e o anexă la „Niva“[5]. Doar imaginea, ca naftalina presărată, salvează opera de molia timpului. Imaginea este armura versului. Ea este scutul tabloului. Este artileria unei cetăți pentru acțiunea dramatică.

Orice conţinut în opera artistică e la fel de stupid şi de absurd ca lipiturile din ziare pe un tablou. Predicăm separarea cea mai clară şi mai exactă a artelor, sîntem apărătorii diferenţelor dintre arte.

Propunem să prezentăm oraşul, satul, veacul nostru şi veacurile trecute – toate astea ţin de conţinut, care pe noi nu ne interesează; e datoria criticilor să vorbească despre asta. N-ai decît să vorbeşti despre ce vrei, dar în ritmul modern al imaginilor. Spunem modern, pentru că nu cunoaştem un ritm vechi; în acest domeniu sîntem aproape la fel de profani ca şi paseiştii cărunţi.

Acceptăm cu o mare bucurie toate reproşurile privitoare la arta noastră făcută cu capul, gîndită şi lucrată în sudoare. O, oameni ciudaţi, nici că ne puteaţi face un compliment mai mare. Da. Sîntem mîndri că mintea noastră nu se supune copilaşului capricios care este inima. Şi credem că, dacă avem ceva creier în cap, n-avem motive să-i negăm acestuia existenţa.

Să lăsăm inima şi sensibilitatea în seama vieţii şi să păşim în arta liberă şi independentă nu ca nişte naivi care au ghicit ceva, ci ca nişte oameni care au înţeles cu mintea. Nu-i agreem pe Columbii cu ochii larg deschişi, pe Columbii făcuţi, deveniţi Columbi pentru că lipsesc hărţile geografice.

Pentru creatori, propunem, fără segregaţie şi imperativ, următoarele materiale.

Poetul lucrează cu cuvîntul luat numai în sensul lui imagistic. Nu vrem ca, la fel cu futuriştii, să îmbrobodim publicul şi să declarăm că deţinem patentul creaţiei de cuvinte, al noutăţii ş.m.d., ş.m.d., pentru că aceasta este datoria oricărui poet, indiferent de şcoala căreia îi aparţine.

Prozatorul se deosebeşte de poet doar prin ritmul lucrului său.

Pictorul are culoarea reflectată în oglinzile (vitrinele sau lacurile) structurii.

Orice adaos de obiecte străine care transformă tabloul într-o harababură e o prostie, e goană după gloria facilă.

Actorule, ţine minte că teatrul nu este locul unde literatura trebuie pusă în scenă. Teatrului să i se dea imaginea mişcării. Teatrul să fie eliberat de muzică, de literatură, de pictură. Sculptorul are nevoie de relief, muzicianul... muzicianul nu are nevoie de nimic, pentru că muzicienii n-au ajuns nici măcar pînă la futurism. Pentru că, nu-i aşa, ei sînt profesionişti ai paseismului.

Ia uitaţi-vă: ce fericiţi sîntem noi. Nu avem o filozofie. Nu facem caz de logica ideilor. Logica adevărului e mai presus de orice.

Nu numai că gîndim că sîntem singurii aflaţi pe drumul corect, dar chiar ştim că aşa şi este. Dacă nu facem apel la demolarea trecutului, asta e doar pentru că nu avem timp să adunăm gunoaiele. Pentru asta există gunoierii, şacalii futurişti.

În aceste zile de frig în apartamente doar focul operelor noastre poate încălzi sufletul cititorilor şi ascultătorilor noştri. Lor, acestor primitori ai artei, le dăruim cu bucurie întreaga intuiţie a receptării. Putem fi chiar atît de îngăduitori încît, mai tîrziu, cînd tu, cititorule înnebunit şi lipsit de imaginaţie, vei creşte şi te vei deştepta, să-ţi dăm voie să intri în dispută cu noi.

Vom tăia cuponul primăvăratic, de mai, din sufletul nostru ca dintr-o cartelă de alimente a artei. Iar cei care trăiesc mai intens, cei care trăiesc conform primelor două categorii, aceştia, puţini, vor primi multe pentru manifestul nostru.

Dacă nu vi-i lene, ia vedeţi care e filozofia imaginismului, explicaţi cît puteţi voi de profund apariţia noastră. Noi nu ştim de ce, poate pentru că ieri a plouat în Mexic, poate pentru că anul trecut vi s-a sălbăticit sufletul, poate că din altă cauză, dar imaginismul a trebuit să apară, iar noi sîntem mîndri că-i purtăm armele, că el vorbeşte prin noi cu voi aşa cum vă vorbesc lozincile de pe pancarte.

Linia de atac a imaginiştilor.

Poeţii: Serghei Esenin, Riurik Ivnev[6], Anatolii Marienhof, Vadim Şerşenevici.

Pictorii: Boris Erdman[7], Gheorghi Iakulov[8]

Muzicieni, sculptori ş.m.d.: pe unde sînteţi?

1919

(Din *Poetî imajinistî*. Sostavlenie, podgotovka teksta, biograficeskie zametki i primecianiia E.M. Schneidermana, Sankt-Petersburg, 1997, p. 7-10)

Aproape o declaraţie

Sînt doi poli: poezia şi ziarul.

Primul pol: cultura cuvîntului, adică imagism, puritatea limbii, armonie, idee.

Polul al doilea: limbaj barbar, adică terminologie, a-imagism, aritmie şi, în loc de idee, adevăruri ştiute.

Orice cultură îşi are un Attila al ei. Un Attila al epocii puşkiniene a fost Pisarev[1]. Detronarea pisarevismului este meritul simboliştilor ruşi. Restauratorii harnici au consumat aproape un sfert de secol pentru a spăla mumiile minunate ale imaginaţiei puşkiniene de excrementele genialului barbar. În cel de al doilea deceniu al veacului nostru, *Călăreţul de aramă*[2] a început să strălucrească din nou pe piedestalul său, atît de puternic, încît multora li s-a părut doar o fantasmă mistică vremea aceea amorală cînd a stat aruncat la groapa cu gunoi.

Pedagogii noştri bătrîni de la „Vesî“[3] pot dormi liniştiţi în mormintele de piele ale fotoliilor lor atît de respectate: bursa, studenţii şi inteligenţia progresistă din barurile de pe Malaia Bronnaia[4], într-un cuvînt toţi cei care urlau şi cîntau în delir şi cu sentimentul datoriei cetăţeneşti:

Din ţinuturi depărtate,
De pe Volga mare-n ape
Am venit aicea-n şir
Cu toţi liber să muncim[5], –

toţi aceştia au învăţat să deosebească piatra de marmură şi faţa nobilă a monedelor de aur curat de strălucirea vulgară a aramei lustruite.

Părea că locul a fost complet curăţat şi pregătit pentru primirea marilor poeţi.

Erau aşteptate geniile.

Din „istoria artelor“ se ştia că supermenii acţionează distrugător şi revoluţionar, că „gloata“ îi scuipă şi că „de la genialitate la nebunie nu-i decît un pas“.

Drept urmare, temîndu-se că scuipă pe genii, i-au luat pe şarlatanii abili drept proroci, iar pe mediocrii reformatori de etimologii şi de sintaxă – drept *messia literari*.

Era greu să nu muşti momeala. Nou apăruţii acţionau după reţeta lui Diogene. Marele cinic spunea: „Dacă arăţi degetul arătător, eşti considerat normal, dar dacă în loc de arătător întinzi înainte mijlociul, eşti considerat nebun“.

Era foarte măgulitor să fii luat drept nebun şi nu era greu deloc.

Decadenţii cîntau cu glăscioarele lor dulci:

> Sînt doar un *norişor* –
> Şi, priviţi-mă, plutesc.[6]

Futuriştii intonau cu basurile lor, ca nişte protodiaconi ai lui Iisus:

> pot să fiu dulcineu
> nu bărbat,
> şi nu eu,
> ci un ireproşabil[7]
>
> (V. Maiakovski, *Norul cu pantaloni*,
> trad. de Cicerone Theodorescu)

Ce-i asta dacă nu arătarea degetului mijlociu în loc de arătător?

Sau, vorbind în limbaj literar, un plagiat dintre cele mai obişnuite, acoperit, însă, de ochiul curios şi miop al criticii, cu o viţă-de-vie.

Cu adevărat au fost timpuri nemaipomenite. Chiar şi în Alexei Krucionîh care făcea public demonstraţii cu simfonia stomacului său ulcerat au început să creadă alde Ciukovski[8], apostolizînd despre „dîrbul-şcîl“[9] ca despre noua credinţă a generaţiei lor.

Arta rusă a trecut prin zece ani de confuzii. În sfîrşit, în 1919, au mai venit alţii, mascaţi în arlechini. Pe steagul lor era însemnul: *imaginea* verbală. Steagul avea nevoie de o armă care să-l apere. Aceasta a trebuit scoasă din arsenalul circului.

În faţa concetăţenilor noştri s-a jucat din nou o bufonadă: s-a zugrăvit Mînăstirea Patimilor[10], străzile moscovite au fost rebotezate cu numele lui Esenin, Ivnev, Marienhof, Erdman, Şerşenevici[11], s-au organizat mobilizări comice pentru apărarea artei revoluţionare[12], în cafenelele literare s-au auzit palme date duşmanilor *imaginii*[13]; în culise însă se lucra harnic la cucerirea măiestriei pentru ca, fără nici un fel de *épater*[14], cam peste cinci-şase ani, cunoscînd bine materialul epocilor şi al vieţii, să se treacă la crearea marii arte.

Vă veţi întreba: cum îşi înţeleg imaginiştii misiunea în 1923?

Să vorbim despre poezia noastră. Iată un program scurt pentru dezvoltarea şi cultura imaginii:

a) Cuvîntul. Sămînţa lui – *imaginea*. Embrion.

b) *Comparaţia*

c) *Metafora*

d) Lanţul metaforic. Sentimentul liric în cercul unităţilor sintactice-imagistice-metafore. Relevarea sinelui prin refractarea în lumea materială înconjurătoare: *poezia* (*imaginea de gradul al treilea*)

e) Suma trăirilor lirice, caracterul – *imaginea omului*. „Eu"-l dinamic – eul real şi imaginar, *imagine de gradul al II-lea*.

f) În sfîrşit, compoziţia caracterelor – *imaginea epocii* (tragedia, poemul ş.m.d.).

Ca şi întreaga poezie postpuşkiniană, imaginismul de pînă la 1923 n-a trecut de rubrica d); trebuie să recunoaştem că operele imaginiştilor, mari ca dimensiune, cum ar fi: *Complotul proştilor*, de Marienhof şi *Pugaciov*, de Esenin, nu sînt altceva decît nişte creaţii lirice bune.

A venit timpul fie să lăsăm locul liber şi să nu întunecăm degeaba orizontul, fie să creăm *omul* şi *epoca*.

În condiţiile unei munci îndîrjite, metoda pe care ne-am însuşit-o anterior se îmbogăţeşte cu alte principii formale noi. Imaginismul îşi însuşeşte ca pe un canon: *psihologismul* şi *gîndirea logică* strictă. Conştiinţa futuristă sfîşiată intră în zona curiozităţilor „drăgălaşe". Imaginea în sine îşi pierde libertatea ei federativă, supunîndu-se organic imaginii întregului.

Şi încă ceva: ca formă, ca lege: perceperea romantică a epocii actuale şi proiecţia conştiinţei moderne revoluţionare asupra epocilor trecute, folosite ca material.

Faptul că în articolul nostru am pomenit de cîteva ori numele marelui poet din secolul al nouăsprezecelea nu înseamnă că imaginismul se mişcă înapoi. Nu înapoi la Puşkin, ci înainte, de la Puşkin pornind. Intenţionat luăm drept punct de plecare culmea înfloririi, iar nu talpa decăderii (Nekrasov) culturii poetice ruse (de aici nefericita divizare: decadenţa, akmeiştii şi Lef[15] – este civilizaţia frumosului).

1 iunie 1923
Moscova, Petrovka, Bogoslovski, 3-46

(*Id.*, pp. 11-14)

SERGHEI ESENIN

Cheile Mariei [1]

Se dedică lui Anatoli Marienhof,
cu dragoste

Ornamentul este muzică. Seriile lui de linii, distribuite în modul cel mai subtil şi mai ales, reproduc melodia unui cîntec etern care preamărește creația. Imaginile şi figurile ornamentului sînt liturghia pe care ființele o săvîrşesc clipă de clipă şi pretutindeni. Dar parcă nimeni nu s-a identificat atît de desăvîrşit cu această liturghie, căreia i-a consacrat viața, inima şi rațiunea, precum Rusia noastră străbună, care, cu fiecare obiect, cu sunetul acestui obiect şi cu semnul sunetului acestui obiect ne avertizează că aici unde sîntem e doar calea, că sîntem doar „un şir de izbe" şi că undeva, nu prea departe, sub gheața senzațiilor noastre musculare, cîntă pasărea paradisului şi că, sub zgura întîmplărilor cotidiene, ne aşteaptă limanul.

Înainte de a ne ocupa de tainele ornamentului pe care le poate dezvălui cuvîntul, să-i urmărim liniile şi unghiurile în existența noastră diurnă. Ornamentul a atras de mult atenția oamenilor de ştiință. Alături de mulți alții, Stasov[2] şi Buslaev[3] au cercetat sensul şi formele ornamentului în lucrările lor, dar nimeni pînă acum nu le-a analizat aşa cum trebuie, nimeni n-a înțeles că

> ... pe acoperişul casei, căluțul
> E semn mut că drumul nostru e lung.
> (N. Kliuev)[4]

Ca nişte adevărați arheologi, învățații au încercat să găsească influențele care s-au produs asupra ornamentului, să demonstreze că în desenul acestuia fac vrăji mai mult magii asirieni şi mai puțin Persia şi Bizanțul.

Sigur, nimeni nu poate nega faptul că manuscrisele noastre din secolele XIII şi XIV poartă urmele clare ale influenței sîrbeşti şi bulgare. Propovăduitorii creştinismului care au venit din Bizanț şi din regatul bulgar şi-au pus pecetea vizibilă asupra acestora. Nimeni nu poate spune că arta icoanei din Novgorod şi Iaroslav a apărut de la sine. Toți marii noştri meşteri iconari depind integral de creştinismul răsăritean.

Dar Răsăritul creştin nu şi-a aruncat sămînța pe solul nostru; el nu ne-a fecundat arta, ci doar a deschis nişte uşi încuiate cu cheia cuvîntului tainic.

De cînd ne ştim, primul şi cel mai important domeniu al artei noastre a fost şi este ornamentul. Dar, analizînd cu atenție toate studiile pe tema aceasta, nu vom întîlni aproape nici un indiciu că ornamentul a existat mai devreme, cu mult înainte ca misionarii din Grecia să ajungă pe meleagurile noastre.

Nimic din ceea ce se studiază din exterior nu este născut în iesle, cu raze de stele în ochi şi cu o aureolă mistică deasupra oraşului. Stelele şi cercul sînt semne ale acelei scrieri care-l poartă pe cititorul ei în grădina unei noi vieți şi a unei simțiri noi, primenite. Savanții ruşi n-au privit în sufletul creației noastre populare. Ei nu l-au înțeles pe bătrînul care cîntă:

„Cum să nu plîng,
Bătrînul de mine.
Cum să nu mă zbucium, bietul de mine:
Am pierdut cartea de aur
În pădurea neagră,
Am scăpat cheia templului
În marea albastră“.

Şi-i răspunde Domnul bătrînului:

„Nu mai plînge, taică, nu jeli,
Carte nouă am să-ți țes din stele
Valul mării chei ți-o dărui“.

Dintr-un sentiment de mîndrie patriotică, Rovinski[5] a subliniat un ceva în ornamentul nostru, dar acest ceva se exprima în cîteva cuvinte palide despre faptul că pentru copiştii noştri importante erau copierea şi ilustrarea cu imagini, în timp ce în alte țări aceste lucruri au ocupat un loc secundar.

Toți s-au referit la miniaturile de pe manuscrise, în timp ce cheia adevăratului ornament arhitectonic încă n-a fost dată la iveală, iar templul ei stă încă pecetluit pînă în zilele noastre.

Desenul întregii vieți cotidiene este o mărturie că templul acesta a fost, a rămas şi există în frumosul şervet popular care, în cusătura şi în

urzeala lui, reprezintă arborele simbolic care semnifică „familia“; şi nu e deloc important faptul că în Iudeea acest copac se chema stejarul lui Mamvre şi că, o dată cu creştinismul, el a trecut, cu tot cu nume, la noi. Zeiţa scandinavă Yggdrasil, zeificarea frasinului, copacul sub care a stat Gautama[6], ca şi stejarul lui Mamvre, au fost pentru toate popoarele simboluri ale „familiei“, în sensul larg şi în sensul restrîns al cuvîntului; acest simbol s-a născut în epoca păstoritului. În antichitate, nimeni nu avea atîta timp liber ca păstorii. Ei au fost primii poeţi, lucru atestat de biblie şi de textele apocrife ale sectelor. Întreaga credinţă păgînă în transmutaţia sufletelor, muzica, cîntecul şi filozofia vieţii pe pămînt, fină ca o dantelă, sînt fructul gîndirii curate a păstorului. Chiar cuvîntul *pas-tuh* (*pas-duh*, căci în limba rusă adesea *d* trece în *t,* iar *e* trece în *o*, esen-osen, si *a* trece în *ia,* ablon, iablon) are un sens mistic[7]. „Nu sînt rege şi nici fiu de rege, – sînt un păstor, şi de vorbit m-au învăţat să vorbesc stelele“ – scrie proorocul Amos. Exact aceste stele – cartea de aur a călătorului – au generat copacul nostru simbolic universal. Creatorii noştri de ornament, fără a fi influenţaţi de arta sanscrită, au văzut acest arbore crescînd din ombilic, ca Gautama. Prin frunzele unghiilor lor, prin degetele ramurilor, prin crengile mîinilor şi prin trunchiul corpului lor fixat în picioare ca în rădăcini, ei au înţeles că sîntem lăstari ai unui arbore, că sîntem familia acelui stejar universal sub care Avraam a aşteptat Sf. Treime. Despre naşterea omului dintr-un copac vorbeşte şi bîlina noastră „Egor cel viteaz“:

> Părul lor era iarba,
> Corpul lor – scoarţă de copac.

Ideea aceasta a originii omului din copac a dat naştere şi muzicii, şi eposului mitic.

În misteriile noastre, muzica produsă de copac este cheia cea mai miraculoasă pe care o avem pentru a descuia uşile înţelepciunii. Fără ajutorul lui Iovull[8] sau al lui Väinämöinen[9], poporul nostru a descoperit, printr-un păstor anonim şi simplu, cele două puteri ale văzduhului. A fost de ajuns ca acest păstor să taie o trestie de pe un mormînt pentru ca aceasta să-şi spună lumii taina fermecată prin cîntecul păstorului: „Cîntă, cîntă, păstorule. Toarnă în sunete tristeţea mea amară. Căci nu fluierţii tu în mînă. Fost-am cîndva o fecioară, dar surorile m-au dat morţii.

Pentru un castron de argint, pentru nişte mere glazurate“. Trei viziuni se contopesc în această imagine a trestiei.

Punctul de fuziune a lumii invizibile cu lumea vizibilă este credinţa tainică în transmutaţia sufletelor.

Nimic nu se obţine fără jertfă. Nu afli nici o taină dacă nu cobori în moarte. Desigur, nici un fel de surori nu şi-au ucis sora; a ucis-o în inima sa poporul nostru, crud în creaţia sa, pentru ca astfel să se poată contopi mai uşor cu taina sunetelor şi a cuvîntului, pentru a stăpîni această taină în imagine.

Totul vine de la arbore – iată care este religia gîndirii poporului nostru, dar nunta aceasta din Caana a fost şi va fi înţeleasă de foarte puţini. Cercetătorii literaturii ruse vechi şi ai ornamentului arhitectural au uitat că poporul nostru trăieşte mai mult cu buzele decît cu mîinile şi cu ochiul; cu buzele, însoţeşte el aproape întreaga lume obiectuală în fenomenalitatea ei şi, dacă vrea să se exprime prin nişte mijloace, atunci imaginea acestor mijloace este totdeauna concretă. Împrejurarea că muzica şi eposul s-au născut la noi din acelaşi semn al copacului ne face să credem că nu avem de a face cu un fapt întîmplător de coincidenţă mitologică, ci cu o viziune a străbunilor noştri strict articulată. Stă mărturie întru aceasta ornamentul casei care n-a fost de nimeni descoperit şi explicat.

Toţi căluţii de pe coama acoperişurilor noastre, cocoşii de pe obloane, porumbeii de pe pragul de sus al cerdacului, florile de pe lenjeria de pat şi de corp, precum şi de pe ştergare sînt nu doar simple podoabe, ci o mare epopee semnică despre originile lumii şi despre rosturile omului. Ca şi în mitologia greacă, egipteană, romană, în mitologia rusă calul este semnul avîntului, dar numai mujicului rus i-a venit în minte să-i pună imaginea pe acoperişul casei, asemuindu-şi izba cu un car. Nici Occidentul, şi nici Orientul, inclusiv Egiptul, nu sînt în stare să imagineze acest lucru, chiar dacă ar fi să-şi reia drumul culturii de la capăt de mii de ori. Căci avem aici un atribut specific doar Sciţiei, cu misterul veşnicei ei migraţii. „Vin la tine, vin în pădurile şi pe pajiştile tale“ spune mujicul nostru, înfigînd capul căluţului în cer. Această relaţie cu veşnicia, văzută ca un cămin părintesc, transpare şi din simbolul cocoşului nostru de pe obloane. Se ştie că, o dată cu soarele, se scoală cocoşul care este veşnicul vestitor al răsăritului, şi acesta este motivul pentru

care țăranul nostru l-a cioplit pe obloanele casei; e ascuns aici un sens adînc al receptării şi al înțelegerii soarelui de către țăran. Prin acest simbol, săteanul le spune tuturor celor care trec pe lîngă izba lui că „aici stă un om care-şi împlineşte datina vieții după soare. Aşa cum soarele se scoală dis-de-dimineață ca să pună în porii pămîntului căldura cu razele degetelor lui, tot aşa şi eu, plugarul, mă scol o dată cu zorii ca să semăn în porii încălziți ai pămîntului roada muncii mele. Întru aceasta viața mea se sfinţeşte, aceste roade mă hrănesc pe mine, precum pe cocoşul acesta de pe obloane, care-mi străjuieşte fereastra şi care, în fiecare dimineață, întîmpinînd soarele ce se ridică de după coline, cu fîlfîit de aripi şi cu cîntec, îşi trezeşte stăpînul“. Porumbelul de pe pragul de sus al cerdacului este semnul unui adăpost al blîndeții. El este cuvîntul pe care-l spune plugarul celui care intră. Porumbelul este reprezentat cu aripile întinse. „Duhul blîndeții stăpîneşte această casă. Oricine ai fi, intră, sînt bucuros să te primesc“. Sculptînd acest porumbel chiar deasupra cerdacului, plugarul avertizează prin sensul imaginii păsării sfinte inima celui care intră în casă. Porumbelul are aripile întinse. Cu fîlfîitul lui de aripi, porumbelul pare că ar vrea să intre în inima celui care şi-a pus pasul pe treapta templului-izbă, templu care săvîrşeşte liturghia lumii şi a omului şi care pare a-i spune oaspetelui: „Pătrunzîndu-te de mine, vei înțelege taina acestui lăcaş“. Într-adevar, numai umplîndu-te de aceste ornamente ale izbei poți înțelege înțelepciunea testamentului ascuns în detaliile lor. Dacă măcar cineva din Rusia ar înțelege taina pe care o săvîrşeşte mujicul nostru fără grai, acest cineva ar trăi cu adîncă durere meschina ignorare a acestui adevăr țărănesc de către industriaşi şi acoliții lor. Acest cineva i-ar alunga pe toți, ca pe nişte hulitori ai duhului sfînt, aşa cum au fost alungați zarafii din templu.

Aşadar, noi ascundem cultura revelațiilor noastre nu doar în codice, în ornamentica literelor şi în miniaturile explicative ale manuscriselor. Am reuşit ca în jurul nostru să trăiască şi să se roage aproape toate obiectele. Priviți alesăturile în culori de pe cearceafurile şi fețele de pernă țărăneşti. În broderia lor se împletesc, cu solemnitatea muzicii, cruciulițe, flori şi crenguțe. Copacul de pe ştergare are un sens pe care deja îl cunoaştem, pentru că arborele nu se coase pe altceva decît pe ştergar; şi, totuşi, trebuie să adăugăm că în acest fapt se ascunde o semnificație foarte adîncă.

Copacul este viaţa. În fiecare dimineaţă, după ce ne trezim, ne spălăm faţa cu apă. Apa este un simbol al purificării şi un botez în numele zilei celei noi. Cînd îşi şterge faţa cu pînza pe care este reprezentat un arbore, poporul ne spune fără cuvinte că n-a uitat taina strămoşilor care se ştergeau cu frunze, că îşi aminteşte că el însuşi este sămînţă a copacului invizibil şi că, adăpostindu-se sub frunzele acestui copac, cufundîndu-şi faţa în ştergar, el vrea să-şi întipărească pe faţă măcar un ram al acestuia pentru ca, asemeni arborelui, să-şi poată scutura apoi ghindele cuvintelor şi ale gîndurilor şi să răspîndească umbra binefăcătoare din braţele sale – ramuri. Florile de pe cearceaf ne trimit la sfera receptării frumuseţii. Florile reprezintă împărăţia grădinii sau odihna celui care şi-a petrecut ziua în truda roadelor. Florile conferă un sens apoteotic atît zilei de lucru, cît şi vieţii ţăranului în general.

Astfel, analizînd împrejurările exterioare şi modeste ale vieţii, descoperim în ele o epopee de ornamente foarte complexă şi foarte profundă, în care se împletesc miraculos spiritul şi semnele. De aici, preluînd o expresie puşkiniană, se vede cum „izvorăsc generaţiile“.

După cultura ornamentului domestic, pe zăpezile neospitaliere ale cîmpiei ruse încep să apară mugurii artei cuvîntului. În secolele X si XI ne întîmpină deja o serie de opere mitologice şi apocrife în care combinaţia cuvintelor şi a imaginilor ne frapează nu numai prin îndrăzneala şi rafinamentul ei, dar şi prin frumuseţea delicată a structurii imaginilor. Desigur, nici acest lucru nu s-a putut întîmpla fără concursul civilizaţiei slavilor occidentali care călătoreau pe atunci pe asinul creştinismului, dar viaţa rusească strălucitoare, vibrînd în toate culorile ei, a anihilat această influenţă în momentul în care ea s-a cufundat în caliciul creaţiei cuvîntului.

Primul lucru pe care ni l-au adus slavii de apus este scrisul. Ei ne-au dăruit semnele pentru exprimarea sunetului. Dar meritul lor în aceasta nu-i prea mare. Le-am fi găsit şi singuri nu peste mult timp, căci găsisem deja cheile cele mai importante ale gîndirii umane, găsisem semne pentru a exprima spiritul, semne din care oamenii simpli au compus liturghia domestică.

Casa omului simplu este simbolul noţiunilor şi al relaţiilor cu lumea, pe care le-au găsit părinţii si strămoşii lui, noţiuni şi relaţii cu care aceştia au supus lumea invizibilă şi îndepărtată, identificînd-o cu lucrurile

din căminele lor modeste. Iată de ce în cîntecele şi în basmele noastre lumea cuvîntului seamănă atît de mult cu Thaborul cel veşnic luminos în care fiecare mişcare trăieşte prin transfigurare. De exemplu, *colţul roşu* din casă este o analogie cu zorii, *tavanul* – bolta cerească, iar *grinda* reprezintă Calea Lactee. Planul filozofic ne ajută ca, în această ordine, să descompunem agregatul limbajului pînă la cele mai neînsemnate detalii.

În limba noastră, există multe cuvinte care, aidoma cu „cele şapte vaci slabe care au înghiţit şapte vaci grase“, includ în sine o serie de alte cuvinte, exprimînd uneori o foarte lungă şi complexă construcţie a gîndirii. De exemplu, cuvîntul *umenie* (*umeet*) – *ştiinţă* (*ştie*) a înhămat la sensul lui cuvintele: *um* (minte), *imeet* (are), precum şi cîteva cuvinte „libere“, pentru a exprima relaţia cu noţiunea în chiar rădăcina lor. În gramatica noastră, înhămarea cuvintelor la un singur sens este caracteristica, prin excelenţă, a situaţiei verbelor cărora li se aplică regula *conjugării*; aceasta este derivată din noţiunea „a înjuga“, adică a pune jugul cuvintelor unui gînd pe un singur cuvînt care, ca un cal în ham, poate servi spiritului pornit în călătorie prin ţara reprezentărilor. Pe această acţiune a înghiţirii cuvintelor grase de către cele slabe şi pe noţiunea „a înhăma“ (a înjuga) se construieşte aproape toată imagistica noastră care uneşte, pe baza analogiei mişcării lor, două fenomene opuse, dînd naştere la metafore de felul:

Luna e un iepure
Stelele – urmele iepurelui.

Originea acestui fenomen se află mai ales în împrejurarea că străbunii nostri au fost uluiţi de taina genezei. Ei au încercat mai toate uşile care duc la această taină, lăsîndu-ne moştenire multe chei şi şperacle miraculoase pe care, la rîndul nostru, le păstrăm cu sfinţenie în muzeele memoriei noastre lingvistice. Orientîndu-ne prin dantelăria epicii noastre mitologice, găsim o serie de indicii că omul este nici mai mult nici mai puţin decît pocalul care adăposteşte esenţele cosmice. În „Cartea porumbelului“ se spune:

Gîndurile ne vin de la norii cerului...
Duhul ni-l dă vîntul...
Ochii noştri sînt un dar al soarelui...

Sîngele ni-l luăm din marea-ntunecată...
Casele – din pietre...
Trupul – din lut...

Trăind, mişcîndu-se şi emoţionîndu-se, omul străvechi n-a putut să nu se întrebe de unde vine el, ce este soarele şi, în general, ce este viaţa care-l înconjoară? Căutînd răspuns la aceste întrebări în toate cîte sînt, omul a găsit, de fapt, armonia cu sine şi cu lumea. Şi, rostogolind ghemul întrebărilor pe pămînt, găsind nume fiecărui obiect şi fiecărei situaţii, învăţînd să se apere de fenomenele care-l agresează, el s-a decis să se pună de acord, prin chiar aceste fenomene, cu rezistenţa stihiilor şi cu muţenia spaţiului. Acest acord a constat în faptul că omul a aranjat lucrurile în jurul său astfel încît ele să fie accesibile înţelegerii lui. De exemplu, soarele a fost asemuit cu o roată, cu un viţel sau cu multe alte fenomene, în timp ce norii urlau ca lupii ş.m.d. Prin această combinare de lucruri, omul a definit clar şi pregnant fiecare poziţie a mişcării invizibile.

În nordul Rusiei, pînă în zilele noastre, despre o nenorocire se spune:

Lupii au sfîşiat soarele.

Această substituţie a lumii invizibile cu obiectele pămîntului era cunoscută, acum cîteva milenii, în Egipt. Isis a construit lumea din fragmentele de corp ale lui Osiris care a fost ucis. Prin Brahman, India afirmă în Vede acelaşi lucru ca şi Daniil Zatocinik al nostru[10]: „Corpul este hrănit de vene, precum copacul este nutrit de rădăcini. Securea face să curgă din ele seva şi sîngele care este memoria apei". Seminţie tînără în creaţia de valori spirituale, noi, ruşii, am putea părea unui ochi neexperimentat imitatori talentaţi ai căilor parcurse de alţii. Dar asta ar fi doar dovada orbirii unui ochi profan.

Mai întîi de toate, fiecare mitologie, fie ea mitologia egipteană, babiloniană, iudaică sau indiană, poartă in inima ei principiul unei viziuni. Viziunea asupra lumii invizibile nu poate avea loc fără ajutorul situaţiilor de pe pămînt; pămîntul este la fel pretutindeni, ceea ce vede un persan vede şi un ciukot, de aceea alfabetul este identic, de aceea cînd îl citeşti sau cînd scrii cu acest alfabet este imposibil să eviţi analogiile.

Doar năzuința spiritului poate genera liniile ascendente şi, cu cît o semințe se diferențiază mai clar de altele prin existențialul său, cu atît mai clar îşi conturează ea specificitatea spiritului. Acest lucru este evidențiat de ornamentul nostru domestic, precum şi de stilul romanic al pajurei de bronz ale cărei aripi s-au întins biruitoare asupra Apusului, subliniind năzuința germanilor de a-şi supune întreaga Europă care le-a luat-o cu mult înainte. Năzuințele nu sînt identice şi, ca atare, nici mijloacele nu se aseamănă. Pentru că, pe păşunile norilor, Oannes[11] păştea soarele-taur, babilonienii au avut nevoie... de un turn. Pentru că Perun[12] şi Dajd'-bog[13] cîntau cu săgețile lui Stri-bog[14] despre stejarul universal, gîndirea rusului avea nevoie doar de un căluț pe acoperişul casei care să spargă cerul cu capul său. Dar pentru toți este clar că obiectele pămîntului le aparțin tuturor, aşa cum soarele îi încălzeşte în mod egal pe toți, cum pentru toți bate vîntul şi străluceşte luna.

Țesătura podoabelor poetice este şi ea o realitate a tuturor. Dacă Hermes Trismegistul spunea: „Ce e sus e şi jos şi ceea ce este jos este şi sus. Stele în cer, stele pe pămînt"; dacă Homer putea spune despre cuvînt că „este ca pasărea care zboară de după zaplazul dinților", atunci şi Boian[15] al nostru nu putea să nu găsească o imagine pentru degete şi strune, comparîndu-le pe primele cu zece şoimi, iar pe celelalte cu un stol de lebede. Ca şi Trismegistul, Boian nu putea să nu se proiecteze pe sine în cer, acolo unde gîndul este ca un arbore, şi unde el însuşi, „Boian, minunatul nepot al lui Veles"[16], poate să zboare pe crengile acestui arbore al gîndirii, căci şi cerul şi Boian se nasc în ieslea fenomenului muzicii, în frămîntările creației, după legile naturii însăşi.

Cîntăreții din vechime, trubadurii, menestrelii, povestitorii şi băsnuitorii, în muzica lor, se străduiau să redea cîntecul păsărilor după aceleaşi legi ale imaginii prin substituție; nu degeaba poporul nostru îl numea pe muzicantul de dincolo de mare Solovei[17] Budimirovici. Priviți cu atenție cuvintele lui Homer care-şi subliniază clar măiestria dobîndită de la reginele înaripate ale cîntecului. Dacă verbul este o pasăre, sunetul acestui verb este ciripitul şi cîntecul acestei păsări, iar dacă dinții sînt un zăplaz, atunci venele pot fi asemuite crengilor unui copac stufos al subconştientului, crengi pe care această pasăre îşi face cuibul. Aici totul îşi are rostul său, nu există nici o trăsătură de prisos de care gîndul care receptează această construcție să se împiedice ca de o buturugă.

Aici ni se impune clar faptul că imaginea se naşte prin asociere. Asocierea ne oferă imaginea sunetului, chipul mişcării spaţiului şi a obiectelor. Printr-o sumă strict calculată de imagini, „zburînd ca o privighetoare prin copacul gîndirii“, Boian povesteşte, ca şi Homer, o întreagă epopee despre relaţia sa cu verbul creator. Ne dăm seama că înăuntrul acestui verb este concentrată o întreagă ştiinţă a relaţiei poetului cu sine şi cu lumea; însuşi cuvîntul creator poate zbura ca un şoim pe sub nori, poate să taie valul mării ca o ştiucă, poate alerga în salturi ca un cerb, lumea rămînînd pentru el un arbore veşnic, neclintit, pe crengile căruia cresc fructele gîndurilor şi ale imaginilor.

Divinizarea forţelor naturii, reprezentarea imaginii vîntului prin numele Stribog sau Boreu în mitologiile pămîntului nu sînt altceva decît călătoria străbunilor noştri prin împărăţia tainelor cosmice. Aceasta este tocmai imaginea care generează alfabetul unei scrieri tainice. Gîndul îşi aruncă plasa spre un lucru neînţeles, îl prinde şi-l îmbracă în culoarea numelui. Litera iniţială a alfabetului, A, nu este altceva decît imaginea omului care, în genunchi, pipăie pămîntul. Sprijinit în mîini şi privind atent pămîntul, omul pare a citi acolo semnele fiinţei lui.

Litera Б (B) reprezintă un om care pipăie văzduhul. Mişcarea lui este opusă mişcării lui A (căci văzduhul şi pămîntul sînt imaginea răsturnată a celuilalt). Semnul şederii în genunchi înseamnă că omul a simţit lumea spaţiului între pămînt şi cer. Mîinile întinse par a desena bolta cerească, iar genunchii îndoiţi semnifică pămîntul.

Descifrînd esenţa pămîntului şi simţind deasupra acestuia spaţiul acoperit de bolta albastră, omul şi-a întins mîinile şi spre propria esenţă. *Ombilicul* este nucleul fiinţei umane şi de aceea, definindu-se sau pipăindu-se pe sine, omul pare a-şi fi coborît mîinile pe acest centru, născîndu-se astfel litera B (V).

Înşiruirea ulterioară de litere se face la lumina gîndului născut de conştiinţa esenţei lumii. Avînd sentimentul de sine, omul se ridică din genunchi şi, îndreptîndu-şi trupul, îşi întinde din nou mîinile în văzduh. În momentul acesta, mişcările lui prin simbolurile semnelor, al acelor semne cu care el încearcă să se pună de acord cu pămîntul şi cu văzduhul, generează ordinea literelor în alfabet care se termină atît de înţelept cu figura literei *Я* (ia). Această literă îl reprezintă pe om cu mîinile lăsate pe ombilic (semnul cunoaşterii de sine) şi păşind pe pămînt; liniile

care pleacă de la jumătatea corpului literei Я nu sînt altceva decît piciorul drept ridicat pentru a păşi şi piciorul stîng pe care se sprijină trunchiul.

Prin acest pas făcut cu înţelepciune, prin pasul care pune un capăt cuceririi de semne pentru alfabetul nostru, realizăm că omul încă nu s-a găsit pe sine definitiv. Împreună cu mulţimea de esenţe găsite, el s-a consacrat pe sine unei călătorii veşnice care înseamnă mişcare, mişcare şi doar mişcare înainte.

Dacă am putea să deducem astfel semnificaţia întreagă a gîndirii şi a creaţiei din structura casei gîndirii noastre, am vedea atunci cum, în imagine, stă grindă peste grindă, cum se combină sunetele; am înţelege taina vocalelor şi consoanelor, a căror asociere ascunde nostalgia pămîntului care doreşte să se nuntească cu cerul. Ni s-ar revela o taină, taina cea mai ascunsă şi mai plină de semnificaţie a colibei în care ţăranul desenează, cu gingăşie şi cu iubire, în linii primitive, fenomenele spaţiului. Am îndrăgi atunci lumea acestei colibe, cu cocoşi pe obloane, cu căluţi pe coama casei şi cu porumbei pe coama cerdacului, am îndrăgi-o nu cu iubirea simplă a ochiului sau cu receptarea senzuală a frumosului; am iubi-o şi am cunoaşte-o pe calea cea mai adevărată a înţelepciunii, pe care fiecare pas al imaginii lingvistice se săvîrşeşte ca moment al germinaţiei naturii însăşi.

Arta timpului nostru nu cunoaşte acest pas germinativ.

Prezent la Dante, la Hebbel[18], la Shakespeare sau la alţi artisti ai cuvîntului, pentru artiştii moderni acest pas nu înseamnă nimic. Emiţătorii de sunete nearticulate, critica lipsită complet de cultură, epoca perfectei stări de idiotism a maselor de la oraş au înlocuit această germinaţie cu scrîşnetul stupid al fierului, în America, şi cu pudra din făină de orez pe obrajii buhăiţi de băutură ai prostituatelor de la oraş. Singurul păstrător, e drept neglijent şi risipitor cu aceste taine, este satul distrus pe jumătate de uzine şi de munca cu ziua. Nu ascundem că am apucat să vedem cu raţiunea inimii, prin imagini, această lume a satului zbătîndu-se pe patul de moarte. Lumea *satului moare* sub ochii noştri ca un peşte aruncat de un val pe uscat. În zbaterea lui haotică, peştele încearcă să mai tragă o gură din aerul natal, dar, în loc de aer, în branhiile lui pătrunde nisipul care-i sfîşie vasele sangvine cu mii de cuie.

Am stat de priveghi la căpătîiul acestui cîntec mistic al omului care, numai pentru că era însetat, a băut din băltoacele murdare ale sectaris-

mului astfel de imagini, cum sînt fecioarele din Ohtino sau porumbeii argintii. Acest vîrtej care, astăzi, rade barba lumii vechi, a lumii exploatării maselor, ne apare ca un înger al salvării care vine la un muribund, îi întinde mîna şi-i spune: „ia-ţi patul tău şi umblă“.

Credem că vindecarea miraculoasă naşte la sate o simţire şi mai pură a vieţii noi. Credem că de acum plugarul îl va privi pe dumnezeu nu doar printr-un ochi de geam, ci printr-un *ochi* imens cît globul pămîntesc. Cartea stelelor, în care s-a întipărit creaţia, este deschisă din nou. Cheia scăpată de bătrîn în mare, cheia de la templul spiritului e adusă la mal de valuri de aur, şi poporul nu-i va uita pe aceia care au stîrnit valurile; el va şti să le mulţumească prin cîntecele sale, iar noi, cei care am fost martorii vieţii creaţiei sale, cei care am văzut moartea şi învierea acestei creaţii, vom auzi din nou armonia dintre alcătuirea naturii şi fiinţa omului în stihurile unor poezii, asemănătoare sau poate mai puternice şi mai frumoase decît:

Şi-a-mpletit buclele
Şi-a-mpletit blondele
Sora mea cea bună,
Cu ochii la lună,
Clară, tare clară,
Şi-a furat din val
Unduiri de voal.

Arta viitorului va înflori în virtualele sale izbînzi ca o mare grădină universală în care oamenii înţelepţi şi blînzi se vor odihni sub coroana umbroasă a unui uriaş arbore numit socialism sau rai.

În creaţia ţăranilor, raiul este reprezentat ca un loc unde nu se dau dări pentru păşuni, unde sînt „izbe noi, acoperite cu draniţă din chiparos“, unde timpul vechi, rătăcind prin lunci, cheamă toate neamurile şi popoarele la masa universului, servind pe fiecare mesean cu cidru dintr-un ulcior de aur.

Dar drumul spre această lumină a artei, pe lîngă obstacolele vieţii exterioare care pot fi depăşite, mai este oprit de tufe de măceş înţepător şi de erori în perceperea gîndirii şi a imaginii. Oamenii trebuie să reînveţe să citească semnele pe care le-au uitat. Ei trebuie să înţeleagă că vatra lor părintească este chiar căruţa aceea care-l poartă pe proorocul

Ilie prin nori. Ei trebuie să realizeze că străbunii lor nu ne-au dat literele „fita“ şi „ijiţa“ doar ca pe nişte simple îmbinări de cîrligaşe, că aceste litere ne-au fost dăruite ca semne ale unei cărţi deschise în cartea sufletului nostru. După ultimul semn al alfabetului, omul a pornit în căutarea de sine. El a năzuit să-şi găsească locul în spaţiu şi a reprezentat acest spaţiu prin figura literei θ. Dincolo de acest semn al spaţiului, dincolo de nadirul lui nordic, se deschide desenul literei У (u) care nu este altceva decît omul care păşeşte pe bolta cerului. El merge în întîmpinarea altui om care vine spre el în desenul literei Я (ia) (legea mişcării este cercul).

Linia mediană din litera θ arată locul în care cei care merg trebuie să se întîlnească. Omul care merge pe bolta cerului îşi suprapune capul pe capul celui care merge pe pămînt. Acesta este semnul nuntirii dintre imaginea răsturnată a cerului şi imaginea răsturnată a pămîntului. Astfel spaţiul este învins; atunci cînd vor face desenul poetic al lumii ca într-un plan de inginerie, oamenii vor şterge muchiile construcţiei. Recifurile aeriene vor deveni vizibile pentru ochii corăbierilor, aşa cum li se arată marinarilor recifurile marine. Pretutindeni se vor pune indicatoare pentru ca navigaţia să fie fără pericole, iar omenirea va dialoga de pe pămînt nu numai cu planetele apropiate de acesta, dar şi cu întreaga lume, în toată imensitatea ei.

Pentru aceasta, însă, ne aşteaptă un uriaş efort interior. Va trebui să ne cercetăm esenţa cu mai multă claritate, să ne apreciem nu după vîrsta trupului, ci după aceea a sufletului, căci un bătrîn albit de ani poate avea vîrsta sufletului acelui adolescent de cincisprezece ani pe care Phœbus[19] a dispus să fie bătut cu nuiaua pentru versurile lui şchioape. La noi, mulţi merită să fie trataţi astfel, dar şi mulţi sînt încă în orbirea celor încă nenăscuţi. Acestora trebuie să le dezlipeşti ochii, pentru ca ei să vadă că cerul nu-i o montură pentru diamantele stelelor, că el este un ocean imens, inepuizabil, în care stelele trăiesc precum bancurile de peşti, că luna este un verşoc aruncat de un pescar, pentru a prinde stelele.

Pentru aceasta, mai întîi, trebuie să cercetăm cu precizie drumul creaţiei autentice dar şi creaţia celor care s-au rătăcit, trebuie să identificăm în imagini legile reprezentării, să subliniem puterea lor de generare şi să le aşezăm într-o ierarhie aşa cum sînt aşezate după lumina lor luna, soarele şi pămîntul.

Ca şi fiinţa omului, fiinţa creaţiei în imagini are trei componente – sufletul, trupul şi spiritul.

Imaginea trupului poate fi numita imagine *de substituţie,* imaginea sufletului – imagine *navă* şi imaginea spiritului – imagine *angelică.*

Imaginea de substituţie este, ca şi metafora, o analogie dintre două obiecte sau un botez al văzduhului cu numele obiectelor înconjurătoare.

Soarele este o roată, un viţel, un iepure, o veveriţă.

Norii sînt brazi, tăblii, corăbii, turme de oi.

Stelele sînt cuie, seminţe, caraşi, rîndunele.

Vîntul este cerb, viforosul, Sivka Burka[20].

Ploaia este săgeţi, şirag de mărgele de sticlă colorată, fire.

Curcubeul este un arc, o poartă, o brazdă, o săgeată ş.m.d.

Imaginea navă este reprezentarea curgerii unui obiect, fenomen sau fiinţă, o reprezentare în care imaginea de substituţie pluteşte ca o barcă pe valuri. De exemplu, David spune că omul curge prin vorbe ca ploaia, că limba în gură este cheia sufletului care este templul universului. Gîndurile sînt strune din vibraţiile cărora el compune cîntecul închinat Domnului. Privind faţa frumoasei Sulamita, Solomon exclamă splendid că dinţii ei sînt „o turmă de capre tunse care coboară muntele Galaadului“[21].

Poetul nostru Boian cîntă că „La Nemiga snopii-i *fac* din capete, snopii-i îmblătesc cu îmblăcie de oţel, pe arie aşază viaţă şi vîntură din trupuri sufletele. La Nemiga ţărmurile nu cu roadă fost-au semănate: fost-au semănate cu oasele feciorilor Rusiei“[22].

Imaginea angelică este *creaţie* sau tăierea unei ferestre în imaginea-substituţie sau în imaginea navă, fereastră prin care, în curgere, ni se dezvăluie, prin intermediul unui chip, un alt chip sau mai multe chipuri, în care dinţii Sulamitei, fără ajutorul lui *ca* şi, sfidînd orice legătură cu dinţii reali, devin ei înşişi caprele vii care coboară de pe muntele Galaadului. Pe baza acestei imagini sînt construite aproape toate miturile, de la taurul celest egiptean, pînă la religia noastră păgînă, în care vînturile, nepoţii lui Stri-bog, „îşi trimit săgeţile dinspre mare“; o astfel de figură se întîlneşte în cele mai bune creaţii ale popoarelor, cum ar fi: *Iliada*, *Edda*, *Kalevala*, *Cîntec despre oastea lui Igor*, *Vedele*, *Biblia* ş.m.d. În creaţia de autor, Edgar Poe a construit, pe baza acestei imagini, *Eldorado*, Longfellow[23], *Cintecul lui Hayawata*, Hebbel, *Dialogul noctum*,

Uhland[24], *Ospățul în cer*, Shakespeare, drama din *Hamlet* şi imaginea ielelor în *Macbeth.* Duhul imaginii angelice a creat *Stihul despre cartea Porumbelului*, *Lanțul de aur*, *Cuvîntul lui Daniil Zatocinik* şi o mulțime de alte creații ruseşti care au luminat intens un lung şir de veacuri.

Generația noastră nu cunoaşte astfel de imagini. În ultimul timp, în literatura rusă se observă o incredibilă sterilitate. Tot ce a fost stors şi ros pînă la os de secolele anterioare se culege acum în fragmente şi se declară descoperire. Artiştii noştri trăiesc, deja de decenii bune, fără nici o cultură interioară. Au devenit ceva în genul unor bijutieri, desenatori şi miniaturişti ai cimitirului literar. Pentru Kliuev, de exemplu, totul, fără excepție, a devenit idilă ca într-o gravură englezească bine lustruită, în care strugurele este stilizat într-un şir cîrlionțat de călărețiI războinici; tot ce înainte se arunca, precum o coaja netrebuincioasă, acum se foloseşte în creație. Inima artistului modern nu înțelege taina imaginilor care o umplu şi, în loc să ne vorbească cu vocea de sub piatra de la Optina Pustîn', acesta ne ia ochii cu un vîrtej de horbote, ca în campestrele lui A. Beardsley[25] care reflectă într-un inel nopțile-inserturi, făcîndu-le mai strălucitoare ca ziua, şi care încrustează bătăturile, bătăturile țăranului simplu din călcîi ca o piatră într-un talisman. Sigur, nimeni nu va contesta calitățile unei asemenea invenții. Wilde în opinci ne place tot atît de mult ca şi Wilde cu o floare la butonieră şi în ghete lăcuite. În cazul de față, vrem să spunem doar că artistul a greşit drumul. El a alergat după strălucirea culorilor şi „a lăsat să se piardă perla sufletului din trup viteaz pentru un colier de aur". Numai acela este cîmpul artistului pe care cresc florile de leac ale lui Pantelimon.

A crea lumea nevăzută din obiectele lumii înconjurătoare sau a cerne această lume peste obiectele respective este o taină pe care o cunoaştem. Ea este o caracteristică a rațiunii care se prezintă ca o cutie în care stau aşezate ustensile de cusut mai fine: taina aceasta este o invenție de ghicitori care cuprind răspunsul chiar la începutul lor. Dar în Rusia arhaică, ca şi în creația populară actuală, acest domeniu de creație este mult mai expresiv. Despre lună se spune:

A sărit murgul marea,
Dar nu şi-a muiat copitele.

sau

Armăsarul chel priveşte
Peste împrejmuirea – albastră.

Roua este definită printr-o broderie de cuvinte, precum:

Zori-zorişoară,
Fată-fetişoară,
La utrenie merge,
Cheia-mi rătăceşte,
Luna o zăreşte,
Soarele-o piteşte.

După Kliuev, şi-a rupt gîtul pe drumul acesta şi futurismul cel stupid. Desenînd în jurul său un cerc, aşa cum a făcut eroul povestirii *Vii*[26], Homa Brut, futuriştii au încercat să ne impună cu tot dinadinsul numele acelui gunoi (acelor resturi) care, de obicei, se strînge în colţurile cele mai ascunse ale casei noastre. Futurismul a adunat în inima sa toate resturile de sentimente şi de gîndire „ca un trecător în noapte“ şi a aruncat acest buchet urît mirositor pe fereastra artei noastre, cu aerul că ne oferă ramura de măslin a porumbelului lui Noe. Vocea descompunerii hidoase a futurismului a răsunat exact în momentul cînd se săvîrşea taina naşterii monstrului. Marinetti, care a lansat strigătul de luptă, a fost primul care s-a lovit de lancea adevărului artistic. Imitatorilor lui de la noi: lui Maiakovski[27], lui Burliuk, precum şi altor creaturi născute din pîntecele revărsat al acestui italian bun de gură, le iese în faţă, prezicîndu-le pieirea, precum pădurea din Birmingham, forţa interioară a misticii ruse, întrupate în cuvînt şi în imagine. Neputinţa futurismului s-a manifestat mai ales în faptul că, după ce a întors un pin cu rădăcinile în sus şi după ce a pus o cioară pe un braţ uscat al acestuia, el n-a ştiut să dea viaţă copacului care nu mai avea glie. Futurismul n-a fost în stare să găsească în văzduh apă; acolo el n-a putut descoperi un lac, nici măcar o baltă din care să ude rădăcinile acestui pin răsturnat. Creşterea în sus însă are loc în alt fel; în sus creşte numai ceea ce reuşeşte să se elibereze din coajă sau acel lucru care, precum *Kotik Letaev* al lui Andrei Belîi, îşi arată din propriul corp, ca dintr-un sac, braţele sufletului.

Cînd Motanul plînge la orizont, cînd noaptea cea neagră mugeşte şi cînd o steluţă vine în zbor în pătuţul lui şi-şi mişcă mustăcioara[28], ne dăm seama că Belîi pămînteanul s-a nuntit cu Belîi celestul. Ni se arată astfel chipul unui om care are două perechi de picioare. Acest chip nu mai are spaţiu, dar are două patrii. Capul nu mai este partea superioară,

ci centrul acestui chip, iar picioarele pleacă din acest centru ca nişte raze. Ombilicul nostru este expresia perfectă a acestui simbol al capului şi al destinului nostru de a săvîrşi nunta dintre pămînt şi cer. Nu degeaba trunchiul omului se împarte în două cercuri de lumină, partea de deasupra ombilicului ţinînd de lumina solară, iar cea din partea de jos aparţinînd lunii. Într-un nod al înţelepciunii se întîlneşte aici răspunsul la dorul omului de spaţiu cu semnele destinului nostru pe care, citindu-le, realizăm că, deocamdată, roata creierului nostru este pusă în mişcare de lună, că gîndim încă în spaţiul selenar şi că abia acum începem să pătrundem în spaţiul solar. Cu mijloacele cu care futurismul a vrut să pătrundă în acest spaţiu, această intenţie s-ar fi realizat la fel de uşor cum trece o cămilă prin urechile acului. Bucuria ridicării la cer a fost presimţită milenii întregi de mistici. Futurismul n-a putut pătrunde în acest spaţiu şi pentru motivul că, prin fiinţa lui, el n-a binecuvîntat şi nici n-a trăit Golgota care, pentru duh, este confirmată nu numai de răstignirea efectivă a lui Hristos, dar şi de întreaga armonie a creaţiei în care toate formele văzute şi nevăzute sînt construite în temeiul legii nuntirii razelor de lumină. Misticul păşeşte spre această răstignire, acceptînd şi cununa de spini, şi rănile făcute de cuie. Misticul ştie că cel ce păşeşte pe bolta cerului, sprijinindu-şi capul pe creştetul celui care merge pe pămînt, formează împreună cu acesta din urmă semnul crucii pe care, deasupra trupului răstignit, stă scris I.N.R.I.

Dar misticul mai ştie că, numai după ce a urcat pe cruce, Iisus a putut pătrunde în spaţiul dintre lună şi soare şi că numai prin Golgota el a putut lăsa urme pe palmele Lunii, ridicîndu-se apoi la Tatăl său (adică în tărîmul soarelui); agitaţia din zilele noastre ar trebui să ne îndemne şi pe noi să trecem de la mişcarea terestră spre mişcarea cosmică. Credem că e o crimă să privim continuu doar în direcţia pîntecului; umbrele iraţionale, cele care nu sînt pentru a asculta împărăţia soarelui dinăuntrul nostru, încearcă să acopere orice voce care se ridică dinspre inimă spre raţiune; dar lupta împotriva acestor umbre tainice trebuie să fie tot atît de necruţătoare pe cît este lupta împotriva lumii vechi.

Aceste umbre vor să ne sugrume cu braţele smochinului, blestemat să fie veşnic steril; e nevoie să strigăm că toate proletkultismele de acum nu sînt decît de mult cunoscuta flagelare a creaţiei umane. Tre-

buie să smulgem din mîinile fiarei trupul plăpînd al noii noastre ere pînă ce aceasta n-apucă să-l sfîşie complet. Trebuie să le spunem proletkultiştilor cuvintele pe care i le-a spus Hamlet linguşitorului curtean Hildenstern: „Pe naiba, ce credeţi că puteţi cînta din noi mai uşor decît din fluier? Puteţi să ne numiţi cu numele oricărui instrument vreţi, ne puteţi chiar *dezacorda*, dar nu puteţi cînta din noi cum vă place“. Sufletul omului e prea complicat ca să-l putem închide în cercul sunetelor unei singure melodii de viaţă sau ale unei singure sonate. În orice cerc ar fi, sufletul susură ca apa morii prin scoc şi vai de cei care îi pun stavili, căci, atunci cînd porneşte într-un şuvoi nebun, ei sînt primii pe care apa îi măturǎ din calea ei. Aşa a făcut ea una cu pămîntul monarhia, şi tot aşa a absorbit în sine cercurile pe care le-au făcut clasicismul, decadentismul, impresionismul şi futurismul; tot aşa va mătura şi va absorbi ea mulţimea de unde care îi ies în cale.

Ceea ce are de făcut acum sufletul omenesc este să iasă din cercul lunii. Ca să ieşim din gîndirea de tip capitalist nu înseamnă că trebuie să ne construim imaginile creatoare în maniera în care o face mai sus pomenitul Nikolai Kliuev:

> Au trecut o mie de ani şi Lambai
> Tot stăpîn e, luînd danii bogate de pe tot ce e viu:
> De la iepure blana, de la pui puful cel auriu
> Iar de la plopi bănuţii de aur din vîrf.[29]

Imaginea aceasta este construită din realităţi ale vieţii măturate de revoluţie; nu putem să nu recunoaştem că imaginea este minunată, dar ea este ca un cadavru în casa sufletului nostru nou şi de aceea trebuie să o redăm pămîntului. Trebuie s-o îngropăm, pentru că ea îl face pe Kliuev ca, în aceste zile sfinte ale reînnoirii sufletului omenesc, să binecuvînteze crima şi să spună că „un criminal e mai sfînt decît potirul“[30]. Aceasta este credinţa noastră veche pravoslavnică inchizitorială care, urcîndu-l pe Sf. Gheorghe pe cal, a străpuns cu sulița nu balaurul, ci pe Iisus.

Mijloacele construirii imaginii cu ajutorul alfabetului vechi trebuie să dispară. Ele ar trebui sau să clocească ouăle cuvintelor-pui, sau să se prăvale în rîul Lethe cu mare zgomot. Iată de ce nu iubim mîinile cu ca-

re marxismul scotoceşte protector în ideologia esenţei artelor. Cu braţele muncitorilor, marxismul ridică monumentul lui Marx, în timp ce ţăranii vor să-i ridice monument vacii. Primul monument nu este pe înţelesul alfabetului solar, iar sufletul celor însetaţi de lumină nu vrea să se împace cu reprezentarea vieţii pîntecului pe care o cunoaşte bine şi pe care a depăşit-o demult. Ni se prezintă o nouă sutană neagră, simbolică, foarte asemănătoare cu procedeele pravoslaviei care a acoperit cu umbra ei lumina soarelui adevărului. Dar o s-o învingem, o să sfîşiem această sutană exact aşa cum a fost sfîşiat vălul ce acoperea soarele frăţiei noastre. Viaţa aleargă acum cu viteza unui uragan, nu ne temem de piedici, căci vîrtejul ascuns în inima naturii s-a arătat ochilor noştri, şi are dreptate poetul, un poet cu adevărat popular, are dreptate Serghei Klîcikov cînd spune că:

Vine-n goană cavaleria zorilor,
Pîn' la piept cufundată-n genune.
Iar mestecenii fac temenele,
De drum lung, risipindu-se-n lume.[31]

Acest poet şi-a dat seama, primul, că pămîntul a pornit-o din loc; el a văzut că această cavalerie a zorilor duce pămîntul spre noi ţărmuri şi că mestecenii care stau în căruţa pămîntului îşi iau rămas bun de la orbita noastră, de la văzduhul nostru şi de la nourii noştri.

Da, călătorim, ne ducem pentru că pămîntul a consumat deja tot aerul, pentru că el a umplut tot cerul cu desene şi pentru că nu mai are unde să-şi plaseze noile imagini. El caută alt cer, caută un loc nou, nedesenat, pentru ca, prin noile desene şi prin noile mijloace, să se extindă dincolo de sine. Persecutorii Sf. Duh, persecutorii misticismului au uitat că poporul păstrează taina celor şapte ceruri; ateii au ironizat imaginea celor trei balene pe care, în concepţia poporului, se sprijină pămîntul, dar n-au înţeles că prin această imagine se sugerează faptul că pămîntul *pluteşte* şi că noaptea este momentul cînd balenele se lasă la fundul mării în căutare de hrană şi că ziua acestea îşi continuă drumul lor pe mare.

Sufletul nostru este ca Şeherezada. Nu-i este teamă că Şahriar îşi ascute cuţitul ca să ucidă fecioara; sufletul este apărat de cele o mie şi una de nopţi ale corăbiei şi de eternitatea îngerilor care brăzdează cerul.

Destinaţi salvării prin tristeţea părinţilor şi a străbunilor noştri, prin scara lui Iacov de ornamente ale cuvîntului, gîndirii şi imaginii, ne bucurăm că vine potopul care anulează orbita vechii rotaţii a pămîntului; sîntem fericiţi că aburii necuraţi nu mai încap pe arca artei. Ceea ce vedem acum în cultura proletară se poate exprima astfel: „Noe trimite corbul". Ştim că aripile corbului sînt grele, că drumul lui va fi scurt; mai ştim că el va cădea înainte chiar de a zări pămîntul, că nu se va mai întoarce; ştim că ramura de măslin va fi dusă doar de porumbel – o imagine ale cărei aripi sînt susţinute de credinţa omului nu în spiritul de clasă, ci în templul veşniciei care îl învăluie de pretutindeni.

septembrie 1918

(*Kliuci Marii*. În: Serghei Esenin, *Sobranie socinenii v piati tomah*, t. V, Moscova, 1962, pp. 27-54)

VADIM ŞERŞENEVICI

2×2=5. Însemnările unui imaginist

Dedic această carte, cu bucurie, prietenilor mei
IMAGINIŞTI
Anatoli Marienhof
Nikolai Erdman
Serghei Esenin

1. Istoria conţinutului poetic este istoria evoluţiei imaginii şi epitetului ca imaginea cea mai elementară. Epitetul este suma metaforelor, comparaţiilor şi antitezelor unui obiect. Epitetul este realizarea unei calităţi a obiectului, în timp ce imaginea este realizarea tuturor atributelor lui.

Epitetele metaforice sînt superioare şi mai poetice decît epitetele sincretice.

Aşa cum imaginea cuvîntului trece parţial în ideea cuvîntului, epitetul se contopeşte treptat cu cuvîntul şi, pierzîndu-şi natura sa, încetează

a mai fi epitet. Refuz categoric să consider epitet „Krasna deviţa“ („Fată frumoasă“) şi „Miortvaia tişina“ („linişte de moarte“). Nu există imagine şi epitet veşnice: în timp, totul detonează.

Epitetele artei populare sînt ceva încremenit, lucru ce demonstrează nivelul modest al artei populare în general. Epitetul unui poet este o mărime variabilă. Cu cît este mai constant epitetul unui poet, cu atît e mai neînsemnată valoarea acestui poet, căci a face artă înseamnă a reprezenta, iar nu a împodobi.

Încremenind în timp, epitetul încetează a fi nu doar epitet, dar chiar şi noţiune reală. Astfel, există cazuri de lene a artei populare cînd bîlina[1] spune că mîna arapului este albă.

Cel mai adesea, epitetele compuse trec nu în imagini, ci în simboluri, fenomen care dă bogăţie poeziei nordice şi orientale. Astfel, folosirea expresiilor „calea căprioarelor“ în loc de „munţi“ sau „cupa vînturilor“ în loc de „cer“ nu ţine de imaginaţie, ci de simbolizare.

2. De regulă, revoluţia în artă nu coincide cu revoluţia materială. Ba chiar dimpotrivă: aproape toate revoluţiile în artă s-au produs în perioade de reacţie socială. Revoluţia din viaţă este un salt al ideilor. Revoluţia în artă este un salt al procedeelor. În epoca revoluţiilor, arta îşi trăieşte reacţiunea, căci din liberă ea devine agitatorică, etatizată. Revoluţionarii artei sînt foarte rar revoluţionari politici. Wagnerii[2] sînt o excepţie. Revoluţionarii vieţii înţeleg şi mai greu revoluţia din artă. De obicei, aceştia sînt adepţi ai înapoierii şi ai restauraţiei în artă (Friesche)[3]. În ceea ce priveşte revoluţia, arta şi viaţa sînt două cercuri netangente.

3. Epoca dominaţiei individualismului la nivel statal, în mod obligatoriu, provoacă colectivismul în artă. Acest lucru poate fi observat fie şi luînd ca exemplu futurismul care, deşi a lansat strigăte individualiste („un cui înfipt în cizma mea îmi dă coşmaruri mai mari decît Goethe“[4]), prin natura şi prin concepţia sa, este colectivist. Dimpotrivă, în epoca comunismului de stat, în artă, trebuie să ia naştere o direcţie individualistă, aşa cum este imaginismul. E consecinţa firească a veşnicei nevoi a artei de a protesta şi de a profetiza. Dacă teatrul o ia înaintea vieţii cu vreo cinci ani, poezia o devansează cu vreo zece ani. Arta care nu creează şi nu protestează ci constată nu este artă.

În locul individualismului existenţial al simbolismului s-a născut acum un individualism idealist. Relaţia dintre primul fel de individua-

lism şi cel de al doilea este la fel cu relaţia dintre revoluţia materială şi revoluţia spirituală. Forma colectivă de creaţie este cea mai veche formă a creaţiei, iar a năzui spre ea înseamnă a chema la restauraţie iar nu la revoluţie.

4. Credincioşi logicii ideii de simbol, poeţii simbolişti au salutat în fel şi chip diversitatea înţelesurilor care se dădeau operei artistice, respingînd dreptul autorului la o interpretare unică şi corectă. Întrucît orice operă artistică este doar o schemă a materialelor, formulei a + b, unde „a“ şi „b“ sînt materiale, i s-a dat sensul x, adică a + b = x. Dar, desigur, acest lucru nu este adevărat, întrucît poetul este un matematician exact şi doar el ştie valoarea exactă a lui a şi b (desigur, partea stîngă a formulei poate fi sporită şi adusă la forma a + b + c + d + e...). X este totdeauna egal cu sensul de frumuseţe, iar frumuseţea este echilibrul materialelor.

Doar autorul îşi poate înţelege şi explica opera. De aici rezultă: 1) dacă este vorba de o singură interpretare, nu e nevoie de critici şi de critică; 2) operele neexplicate de autor mor odată cu autorul lor.

Dar este clar că x este o mărime variabilă, pentru că partea stîngă a formulei este şi ea o mărime care se schimbă. Materialele lui Marienhof sînt „a plus b plus c“, materialele lui Esenin sînt „$a_1 + b_1 + c_1$“. Dar pentru a plus b plus c există doar o valoare a lui x, aşa cum există doar o valoare pentru a_1 plus b_1 plus c_1. Valoarea poetului depinde nu de variabilitatea valorii lui x, cum cred impresioniştii şi simboliştii, ci de găsirea unor noi materiale.

Există o singură interpretare: aceea a autorului. De aceea, oricît de bine l-ar interpreta un pianist pe Skriabin[5], Skriabin însuşi, care cînta mai prost decît acesta, se interpreta pe sine mai bine. Există doar o singură formă artistică şi o singură canava artistică ce trebuie să facă din fiecare cititor un poet la fel ca şi creatorul operei. Grafic, acest lucru se poate exprima prin şirul: poetul-scrierea-poezia-citirea-poetul.

Criticii îi revine doar rolul de a face istorie literară: ea trebuie să scrie istoria operei după ce aceasta a fost scrisă.

5. Toate reproşurile referitoare la faptul că operele imaginiştilor sînt artificiale, căutate, convenţionale nu trebuie să fie respinse ci acceptate, căci arta este totdeauna convenţională şi artificială. Un desenator în alb-negru redă toate culorile lumii înconjurătoare.

Convenţia ritmului, a rimei, a arhitectonicii pe care o adoptă poetul ne face să iubim convenţionalul. Un sculptor ni-i reprezintă pe negri în ghips alb. Convenţionalitatea şi artificialitatea stau pe primul loc într-o declaraţie a artei. Ceea ce nu este artificial nu este operă de artă. Unde nu este artificial, acolo nu este cultură, acolo este doar natură.

6. Nu de puţine ori a fost comparată opera de artă cu un acumulator care păstrează mereu energia prin autoreîncărcare. Eliminarea operelor de artă se explică cel mai lesne prin existenţa unei interpretări unice a autorului. Cînd această interpretare se învecheşte, opera şi-a trăit traiul. Dacă ar fi posibile interpretările cititorului, operele ar fi veşnice.

7. Pentru imaginişti este foarte bine că există „simpatizanţi ai imaginismului“ care atenuează transformările din artă şi care, prin micile lor succese la public, apropie publicul de imaginişti. Există o mare ameninţare pentru imaginism care vine din partea acestui „imaginism vulgarizat“, pentru că astfel direcţia sa se explică şi se legiferează. E de durată doar acea direcţie în care există contradicţii şi absurdităţi, greşeli şi rătăciri. Fără surprize şi absurdităţi, curentul devine un staul.

8. Religia nu-i un atribut, o calitate, o ştiinţă. Ea este o artă a formelor încremenite.

9. Cînd îi negăm pe Puşkin, pe Blok, pe Goethe ş.m.d., pentru imperfecţiunea lor, sîntem priviţi cu uimire; apoi cei care încă n-au dat din mînă a lehamite încearcă să demonstreze: numai aici se află frumosul.

Să admitem că este frumos, dar astăzi nu în el constă arta. Astrologia a fost ştiinţă pînă în momentul cînd a apărut astronomia care a eclipsat-o cu exactitatea ei. Tot aşa au existat clasicismul, simbolismul, futurismul pînă ce a venit imaginismul care depăşeşte tot ce a fost înaintea sa prin exactitatea materialului şi prin măiestria formei. Acum întreg trecutul a murit, şi nu pentru că el „ne sufocă şi trebuie să luptăm împotriva lui“[6] (lozinca futuriştilor), nu pentru că el „e străin spiritului nostru“[7] (lozinca inovaţiei neprincipiale), ci pentru că, odată cu apariţia imaginismului, trecutul a devenit o „mărime imaginară“.

10. Istoria poeziei ne demonstrează cu evidenţă diferenţierea materialelor artei cuvîntului şi izbînda cuvîntului în sine asupra cuvîntului-sunet. Poezia începuturilor bazată pe ritm reunea gestul dansului, sunetul muzicii şi imaginea cuvîntului. Treptat, primele două elemente au fost înlocuite de al treilea.

11. Nefericirea poeţilor actuali constă în faptul că aceştia fie nu ştiu nimic, fie studiază cu sîrg poetica. Trebuie să hotărîm odată pentru totdeauna că întreaga artă se construieşte pe biologie şi, în general, pe ştiinţele naturii. Pentru poet e mai important să-l citească o singură dată pe Brehm[8] decît să-i ştie pe de rost pe Potebnea şi Veselovski[9].

12. Cîndva arta grupării rivale nouă încerca să ofere o copie sau o reprezentare a „ceva". În prezent, toţi poeţii, fie ei simbolişti, futurişti ş.m.d., ş.m.d., sînt preocupaţi de o unică problemă spre care i-a împins A. Belîi: relevarea formei golului.

13. Cei care cer ca sensul şi conţinutul să iasă în relief în poezie ne amintesc de un sculptor care ar rezolva problema clar-obscurului amplasînd un bec în statuie, motiv pentru care Boccioni[10] a şi fost declarat genial de futurişti.

14. Disputa privitoare la relaţia dintre artă şi viaţă, la cauză şi efect este o dispută despre ou şi găină.

Unii spun că omul de aceea a desenat ihtiozaurul pentru că l-a văzut în natură. Desigur, lucrurile nu stau aşa. Oamenii au văzut ihtiozaurul pentru că acesta a fost reprezentat de artist. Un fenomen al lumii începe să existe din momentul în care este descoperit de poet.

Poate că ihtiozaurul a avut o sută de picioare, dar, pentru că a fost reprezentat cu patru picioare, toţi au văzut că el este patruped. Eram convinşi, calul este patruped, dar a fost de ajuns ca el să fie desenat de cubişti cu şase picioare pentru ca oricine are ochi să fie convins acum că pe Tverskaia aleargă exact cai cu şase picioare. Natura şi societatea există doar în măsura în care sînt inventate de artă. Cînd S. Esenin scria:

> Priviţi, femeii i-a crescut al treilea ochi
> În buric! – [11]

toţi au văzut acest al treilea ochi la femeile lor, aşa încît acum o femeie cu doi ochi este urîtă aşa cum înainte era urîtă femeia cu un singur ochi.

15. În mîinile ştiinţei, care este un concentrat de gîndire, cuvîntul apare ca noţiune. În mîinile artei, care este o risipă de subconştient, cuvîntul este imagine. De aceea filozoful poate spune: „cerneală roşie", dar pentru poet aici e un conflict de nerezolvat.

16. În pofida bucuriei ei de a trăi, fără îndoială, arta are ceva în comun cu durerea. Doar suferinţele cunosc fenomenul de ritmicitate.

Privighetoarea cîntă aritmic; nu există ritm nici în furtună, nici în mişcările viţeluşului care-şi flutură coada prin curte primăvara. Dar geme ritmic un iepure împuşcat, ploaia cade ritmic. Arta puternică şi plină de curaj trebuie să distrugă nu doar metrul, dar şi ritmul.

17. O comparaţie individualizată este imagine, o imagine generalizată este simbol.

18. În fiece cuvînt există o metaforă (golub' – porumbel, golubizna – albastru; krîlo – aripă, pokrîvat – a acoperi, a planta o grădină), dar, de regulă, metafora se naşte din combinaţia, din interacţiunea dintre cuvinte: ţep' (lanţ) – ţep' holmov (lanţ de munţi) – ţep' vîvodov (serie de concluzii); iazîk (limbă) – iazîki ognia (limbi de foc). Metafora uzată trece în jargon, de exemplu, în jargonul hoţilor, al edecarilor. Şeia suşi (gît de uscat) – mîs (promontoriu) e spus metaforic, dar, în dialogul edecarilor sau în versurile simboliştilor, se spune, de regulă, doar „şeia" (gît, grumaz), iar aceasta nu mai este o metaforă, ci alegorie sau simbol.

19. Pentru simbolişti, imaginea (sau simbolul) este un mijloc de gîndire; pentru futurişti – un procedeu de intensificare a vizualizării impresiei. Pentru imaginist, imaginea este scop în sine. Aici se despart clar Esenin şi Marienhof. Recunoscînd imaginea în sine, Esenin îi acceptă, în acelaşi timp, şi latura ei utilitară – expresivitatea. Pentru Marienhof, Erdman, Şerşenevici, expresivitatea imaginii este aleatorie.

Pentru simbolism, ecranul electric este ceva în disonanţă cu eternul feminin, pentru futurism, acesta este o realitate, un fapt care nu are nimic de a face cu genul; pentru imaginism, ecranul este o icoană nouă pe care Esenin desenează chipul creştinismului electric masculin, iar Marienhof şi Erdman îşi reprezintă propriile chipuri.

20. Poezia este o relevare a absolutului nu prin metoda decorativă, ci prin metoda cognitivă. („Vuietul zgîrienorilor în construcţie este ecoul sonor al lumii care păşeşte pe pipăite"[12] – V. Şerşenevici) Futurismul nu este poezie, pentru că el apelează la combinaţii nu de cuvinte, ci de sunete. Futurismul a introdus în poezie un lucru de care se temea atîta simbolismul: el a înlocuit conţinutul cu subiectul. Ignorînd istoria devenirii imaginii, futuriştii au combinat sunete şi noţiuni, facilitînd astfel materializarea cuvîntului.

21. Spaima că încărcarea cu imagini şi polisemantismul imaginii vor conduce la un catalog de imagini constituie reversul medaliei: naturalismul şi filozofarea duc la un catalog de opinii şi de idei.

22. Simbolul este o abstracţie şi pe el nu se poate construi o poezie. Imaginea este concretizarea simbolului. Imaginismul este transformarea apei colocviale în vinul poeziei, pentru că el ne revelează pseudonimele lucrurilor.

23. În artă poate fi respins totul în afară de măiestrie. Chiar şi un geniu se supune acestei exigenţe. Un geniu al conceperii, iar nu al măiestriei creaţiei, rămîne, în cel mai bun caz, un Benediktov[13], în cel mai rău caz, el se transformă într-un Andrei Belîi. Pentru descoperirea Americii nu e suficient să fii un Vespucci[14], trebuie să găseşti un nou tîmplar care să-ţi poată construi o nouă corabie.

24. Pentru a fi cunoscut ca poet al ideii, cum s-a întîmplat cu Briusov, nu trebuie să gîndeşti cine ştie ce adînc. Orice îmbinare de cuvinte poate fi obiect de seculară meditaţie pentru filozofi şi critici. Apărînd conţinutul de năvala formei, bătrînii ştiu totuşi perfect că în poezie sensul e admis doar în măsura în care este turnat în formă. „Marile idei" ale poeţilor depind, de regulă, de o rimă reuşită sau de nevoia de a se supune măsurii.

25. Într-o operă poetică unitatea este nu strofa, ci versul, pentru că acesta este desăvîrşit în formă şi în conţinut. Acest lucru se verifică uşor la traducere. Citind traducerea în proză a unei poezii, poţi stabili totdeauna unde este sfîrşitul versului.

26. Oare nu-i un lucru extraordinar că futurismul s-a bazat totdeauna pe trecut? Hlebnikov este un atavism al creaţiilor populare protoslave. Burliuk a ieşit dintr-un covor persan. Krucionîh – din hîrtiile cancelariilor. Imaginiştii ştiu un lucru: nu există trecut, prezent şi viitor, există doar creaţie. Creaţia nu este intuitivă, ea se cîntăreşte riguros pe balanţa contemporaneităţii. Creaţia nu-i un poker ci un whist riguros în care, dintr-o combinaţie de cărţi, trebuie să tragi cele mai măiestrite concluzii.

27. În multe cuvinte, imaginea e inclusă în combinaţia inversă a literelor, de exemplu: paren' (flăcău) – raben' (rab – rob, rabocii – muncitor), veko (pleoapă) – kivo (kivat' – a clătina, a clipi, a da din cap), solnţe (soare) – losnitsia (luceşte). Probabil, cu timpul, dacă poeţii nu vor putea să învingă prin imagine conţinutul, ca să facă imaginea mai evidentă, ei vor începe să-şi scrie cărţile de la dreapta la stînga.

28. Cu toate avantajele pe care le are conținutul asupra imaginii, imaginea nu poate să dispară, ea iese în evidență la o anumită combinație. Imaginea aminteşte de minunata cifră 9 care apare pretutindeni:

2 × 9 = 18	1 + 8 = 9
3 × 9 = 27	2 + 7 = 9
4 × 9 = 36	3 + 6 = 9

ş.m.d.

Prin înmulțirea lui nouă, ştiința distruge imaginea, dar dintr-o operă de artă e lesne să obții imaginea inițială prin recompunerea operei descompuse.

29. Un nou curent în artă trebuie nu doar să spună un nou cuvînt despre nou, dar şi un nou cuvînt despre vechi, să revadă acest vechi şi să arunce la gunoi pantalonii ponosiți. N-are nici o importanță că noi, imaginiştii, negăm trecutul, important este: de ce îl negăm. Important nu e că Hristos a vorbit confuz şi că creştinismul este o sumă de aforisme lipsite de logică, important este că Hristos n-a fost niciodată urmat de un novator; el a fost un pescar modest, perfect armonizat cu tot ce-l înconjura, un om care a rămas în posteritate prin credința ucenicilor săi. Important nu este că Puşkin şi Iazîkov[15] sînt poeți proşti, important e că Puşkin nu e bun pentru că e static, iar Iazîkov nu e bun pentru că se agită.

30. Poeții nu creează niciodată „ce le cere viața". Pentru că viața nu poate cere nimic. Viața se organizează aşa cum cere arta pentru că viața vine din artă. Cînd acum li se cere poeților să „exprime ideologia proletariatului", lucrul e de tot hazul, aşa cum e nostimă Niuşa cea de trei anişori care îi „cere" mamei ei dreptul de a se culca mai tîrziu. Revoluția pîntecelui depinde total de revoluția spiritului. E timpul să înțelegem că arta nu e desfătare şi nici religie. Arta e o necesitate, ea este sfera care se învîrteşte în jurul timpului pe frînghia solidă a vieții. „Poeții trebuie să exprime lupta de clasă, să arate proletariatului noi căi", – strigă prea devreme copții ideologi ai comunismului burghez. „– Vasili! Du-te şi aprinde lumina în coridor!"

Istoria întregului proletariat, întreaga istorie a omenirii este doar un episod în comparație cu istoria dezvoltării imaginii.

31. Futurismul a înlocuit frumusețea vitezei cu frumusețea aparentă a agitației. Dinamismul nu stă în agitație, ci în interacțiunea statică a materialelor. „Sîntem urmăriți, să fugim, să ne grăbim!“ – cîntă Vampuka[16] cea futuristă. Dinamismul vulgar se află în aglomerarea de idei. Dinamismul poetic constă în combinarea materialelor. Nu e dinamic un laborant care aleargă împrejurul retortei, dar e dinamică o farfurie cu apă în care a fost aruncat un carbid. În aceasta constă diferența dintre futuriști şi Marienhof. Futuristul proclamă sus şi tare dinamica, dar el este static. Marienhof se gîndeşte, viclean, la statică în timp ce el e un dinamic absolut. Vaporul poeziei s-a desprins de țărmul contemporaneității, dar micul futurist tot mai aleargă pe mal şi strigă: să mergem, să mergem!

32. În fiecare deceniu apar în artă „mărimi imaginare, la modă“. Au anunțat radiul nr. 606, acum au trecut la 914[17]. Au fost anunțate anarhismul mistic al lui Blok, miraculosul lui Gorodețki, akmeismul. Măsura imaginară la modă acum este arta proletară.

Să-i dăm uitării pe tinerii lipsiți de talent de la Lito şi Proletkult[18]; nu-i vina acestor tineri că au fost cățărați pe o culme: „Stai acolo ca dumnezeu şi trăieşte“.

Arta proletară nu este o artă pentru proletariat, pentru că schimbarea consumatorului nu înseamnă schimbarea artei, şi-apoi, nu tot proletariatul acela va înghiți cu lăcomie mărfuri expirate de felul lui Briusov, Nadson, Blok, V. Ivanov. Arta pentru proletar este prima verigă dintr-un lanț incredibil destinat lucrătorilor în industria lemnului, pictură pentru lucrători în industria alimentară, sculptură pentru salariații din Sovnarhozuri.

Arta proletară nu este arta făcută de proletariat, pentru că un creator nu poate fi decît profesionist. Aşa cum un poet care nu are ce face nu se poate duce la o maşină să o pună în funcțiune, tot aşa un muncitor nu poate pune mîna pe condei ca să „dea naştere“ aşa, din senin, unei poezii. E adevărat, poetul poate merge cu maşina, fiindu-i şi şofer, şi tot atît de adevărat e că un şofer poate rima cîteva versuri, dar nici într-un caz, nici în celălalt nu va fi vorba de creație.

Ceea ce în prezent se numeşte artă proletară este ceva de ocară, este acoperirea unei mărfi proaste cu o firmă la modă. La „poeții proletari“ au aderat nişte nulități de felul lui Iasinski[19], Kniazev[20] sau de felul unui

semidoct ca Semion Rodov[21]. Orice muncitor devenit poet profesionist o rupe rapid şi în mod fatal cu mediul său pe care parcă îl înţelege mai puţin decît poetul „burghez".

33. E nevoie ca fiecare segment al poemului (cu condiţia ca unitatea de măsură să fie imaginea) să fie finit şi să aibă o valoare de-sine-stătătoare, pentru că alăturarea de imagini într-o poezie este un act mecanic şi nu organic, aşa cum cred Esenin şi Kusikov[22]. Poezia nu-i un organism, ci o mulţime de imagini; din ea, fără pierderi, poate fi scoasă o imagine sau pot fi introduse încă zece. Numai în cazul în care unităţile sînt finite totalul este frumos. Încercarea lui Marienhof[23] de a demonstra legătura dintre imagini este rezultatul unei neînţelegeri: imaginile dintr-un poem sînt unite arhitectonic, dar, refăcînd arhitectonica, putem lesne să înlăturăm cîteva imagini. Sînt convins că versurile lui Marienhof, N. Erdman[24] şi Şerşenevici pot fi citite cu egal efect de la sfîrşit spre început, aşa cum un tablou de Iakulov sau B. Erdman poate atîrna cu susul în jos.

34. Imaginistul trebuie să înlocuiască ritmicitatea şi poliritmia versului liber cu aritmia imaginilor, cu versul liber al metaforelor. În aceasta ar consta anularea canonului dinamismului.

35. Epoca noastră suferă de absenţa bărbăţiei. Avem foarte mult feminin şi încă şi mai mult animalic, pentru că eternul feminin şi eternul animalic sînt cvasi anonime. Imaginismul este prima manifestare a eternului masculin. Şi această afirmare a eternului masculin a fost deja percepută de cei care se tem de el mai mult decît toţi: de futurişti, ideologi ai masacrului, ai teoriei ţipătului ca din gură de şarpe şi ai femeii. Pînă acum, din lipsă de eroine, bărbatul învins a preamărit pe proaste; în prezent, el se laudă doar pe sine.

36. Toate poeziile onomatopeice care produc atîta admiraţie sînt într-adevăr rezultatul unei măiestrii, dar nu al măiestriei de poet, ci al artei de muzician; imitaţia de sunete, ca şi imitaţia de ritmuri, este moştenirea timpurilor cînd în poezia populară muzica şi cuvîntul erau unite.

37. Calamburismul în versuri este foarte bun atunci cînd este folosit ca un calambur de imagini, dar este foarte nociv cînd este folosit ca vorbă de duh. E bine să spui: „lanţul de munţi s-a desferecat", pentru că acest lucru potenţează metafora „lanţ de munţi", dar, desigur, este foarte rău să „cînţi nocturna pe flautul ţevilor de canalizare"[25].

38. Versurile lui Blok nu sînt metrice, dar nimeni nu va putea spune că ele sînt versuri libere. Exact la fel, nu există nici o „poezie corectă“ în care să nu fie imagini, dar nişte versuri nu pot fi numite imaginiste numai pentru că au un număr mare de imagini.

39. E remarcabil că criticii sînt tari doar cînd neagă. Însă, cum vine vorba de apreciere, ei nu mai găsesc alte cuvinte decît de tot săracele: subtil, cantabil, elegant. Singurul fel de critică ce poate fi admis este critica creatoare. Astfel, o critică autentică a operei lui Verhaeren sau René Ghil sînt nu articolele scrise despre ei, ci poeziile lui Briusov scrise sub influența lor. Aşadar, consider că pentru mine cea mai nimicitoare critică este nu gîngăvitul şamanic al lui Friesche, Kogan[26] şi al altora ca ei, ci cartea de versuri a lui I. Sokolov[27].

40. Cîndva criticul Friesche îi reproşa lui Marienhof simpatiile albgardiste, citînd drept dovadă „Ne vom ruga înjurînd ruşinea anilor muncitoreşti“, deşi la Marienhof scria negru pe alb: „ruşinea anilor de robie“.

(...)

41. Să nu se înțeleagă că Imaginismul se orientează intenționat spre anticlarism, adică spre neclaritatea căutată a imaginilor şi cuvintelor. Cultivarea centrifugalului de către unii futurişti[28], neclari şi cețoşi cu intenție, nu este o calitate. Noi afirmăm categoric că în poeziile imaginiştilor nu există vers care să nu poată fi înțeles cu un minimum de gîndire. Nu ținem neapărat să fim înțeleşi, dar nici nu ne muncim să devenim neinteligibili.

42. Imaginismul nu este doar o şcoală literară. La el au aderat şi artişti plastici, iar acum e în curs de redactare şi o declarație muzicală. Imaginismul are o bază filozofică bine determinată. Deopotrivă străin şi individualismului burghez al simbolismului, şi comunismului burghez al futuriştilor, imaginismul este prima rafală a revoluției mondiale a spiritului. Simbolismul e băgat pînă-n gît în transcendentalismul filozofic trecut. Futurismul care, prin numele lui, afirmă viitorul, s-a împotmolit, de fapt, în mlaştina contemporaneității. Nihilismul poetic e străin viforului de dialoguri planetare. Admițînd cu perfectă îndreptățire că maşina a schimbat simțirea omului, futurismul identifică, la modul vulgar, această nouă simțire cu o sensibilitate de ordin mecanic.

Sufocaţi de praful demolărilor, a venit vremea să construim un nou edificiu. Futurismul a introdus misteriile blestemelor şi antagonismelor. Imaginismul este o cruciadă spre Ierusalimul bucuriei unde „în Mormîntul Domnului se odihneşte rîsul“. Cunoaşterea nu prin gîndire, ci prin pipăit seamănă cu situaţia în care „primăvara pipăie cu pîrîurile ei albastre corpul pămîntului“[29]. În imaginism e posibil nu doar poetul orb, precum Kozlov[30], dar şi cititorul orb. Cel care-i înţelege pe Tiutcev şi pe Balmont este un orb care nu înţelege imaginile adevărate ale lui Marienhof; la fel, unui surd îi este inaccesibilă poezia lui Balmont. Versurile noastre nu sînt pentru cîrtiţe.

Aşa cum o înţelegem noi, bucuria nu este un hohot de rîs continuu. Oare Hristos nu e bucuros, chiar dacă, în Evanghelie, el nu zîmbeşte nici măcar o dată? În marea universitate a bucuriei poate fi şi o facultate a suferinţei. Pentru un om care se apropie de un fir de iarbă acesta e slab de-l suflă vîntul, dar pentru o furnică firicelul de iarbă e un gigant. Dacă un futurist se apropie de tristeţe, aceasta devine pentru el disperare. Pentru imaginism tristeţea este o eroare în cartea vieţii, o eroare însă care nu deformează faptele. Arta trebuie să fie plină de bucurie, i-ajunge cît a mers în fruntea unui cortegiu de sinucigaşi. Imaginismul tăinuie în sine naşterea unui idealism nou, general uman, în afara claselor, un idealism de felul arlechinadei. Lozincile demonstraţiei imaginiste: imaginea ca scop în sine. Imaginea ca temă şi conţinut.

Ideologic, imaginismul e mai aproape de simbolism, nu însă şi de epigonii acestuia. Simbolismul s-a închinat la zeii veşniciei trecute, futurismul i-a negat; imaginismul creează noi zeităţi ale viitorului, între care el este prima zeitate.

Dacă, pe de o parte, are dreptate Marienhof atunci cînd spune: „Cetăţeni, schimbaţi-vă lenjeria Sufletului!“[31], pe de altă parte, Esenin şi Şerşenevici sînt îndreptăţiţi să spună că: „A venit ceasul Schimbării la Faţă... Şi din lăcaşul azurului, mînuind vîsla cu putere, acest ceas va arunca oul cu puiul care sparge găoacea“[32] şi, respectiv: „Oameni, rîdeţi iar eu mă voi prinde primul în hora zîmbetelor în care bat inimile; cum sînt aruncaţi în apă pisoii care miorlăie, tot aşa să trimitem la dracu nervii care scheaună“[33].

februarie 1920

(În *Poetî imajinistî*, pp. 20-31)

ANATOLI MARIENHOF

Ostrovul Buian. Imaginismul

Prietenilor mei imaginişti: Serghei Esenin, Nikolai Erdman, Vadim Şerşenevici şi Gheorghi Iakulov.

Viul şi Mortul

Viaţa e o cetate a necredincioşilor, Arta este o armie care asediază această cetate. În fruntea armatei, totdeauna se află poetul.

Oare nu de aceea există năzuinţa veşnică de a intra pe porţile vieţii şi de a părăsi cetatea după ce a fost ocupată?

Nu arta se teme de viaţă ci viaţa se teme de artă, pentru că arta aduce moartea; se-nţelege că nu mortul se teme de viaţă. Armia artei este o armie moartă. De aceea arta este veşnică în moartea ei, iar viaţa este finită. O singură atingere a imaginii poetice îngheaţă sîngele lucrului şi al simţirii.

Artistul imobilizează copitele unui cal în galop, printr-o uşoară atingere a pensulei, opreşte rotaţia nebună a roţii unui automobil, muzicianul îngheaţă ritmul de cascadă al bucuriei şi curgerea lentă a tristeţii. În acelaşi timp, se întrerupe bătaia ca de cronometru a pulsului, iar ceasul existenţial este înlocuit de cercul creaţiei frumosului. Poetul este cel mai mare călău al viului.

Frumuseţea este sinonimă cu rigoarea. Rigoarea cere nemişcare. A face artă înseamnă a face mişcarea statică. Toate artele sînt statice, chiar şi muzica.

Din momentul în care a fost transfigurată în imaginea artistică, revoluţia îşi încetează existenţa. Naşterea Marseillezei a însemnat instaurarea morţii revoluţiei franceze. Cea mai mare şansă a revoluţiei ruse este că ea şi-a ferit artera de înţepătura condeiului poetic. Poetul încă nu i-a scurs acesteia sîngele fierbinte în călimara sa rece de sticlă.

În esenţă, statul revoluţionar încearcă, în faţa artei, aceeaşi spaimă pe care a trăit-o puterea religioasă şi profană în faţa (*baharilor*[1]), în faţa minunaţilor poeţi şi zugravi ai Rusiei Vechi.

Fidias a dat jos de pe soclu pe zeii Greciei, Rafael şi Leonardo da Vinci au ucis creştinismul profund în Apus, Savonarola ştia bine ce

hrană îi trebuie rugului său. Rubliov şi Dionisie[2] i-au slujit antihristului rus în imaginea culorii şi în formă. Hristos trebuie să fie bucuros că apostolii săi nu au darul poetic.

Cea mai lungă viaţă este cel mai dificil material pentru artist. Cînd se va găsi un artist care să poată face viaţa minunată, atunci voi spune că soarele se va stinge în douăzeci şi patru de ore.

Atîta timp cît urîtul va stăpîni actul sexual, existenţa neamului omenesc nu va fi în pericol.

Doar nebunii cred în iubire. Dat fiind că poeţii, pictorii, muzicienii sînt cei mai lucizi oameni de pe pămînt, iubirea apare la ei doar în versuri, în marmură, în culoare, în sunete. Iubirea este arta. Şi ea duhneşte a mortăciune.

Viaţa poate fi morală şi imorală. Arta nu are ştiinţă de nici unul din aceste atribute. E un adevăr vechi care trebuie amintit cu orice ocazie. E ţăruşul pe care, de vreo două secole, trebuie să-l înfigem în capul tîmpiţilor.

Un om care într-adevăr înţelege frumosul trebuie să fie încîntat deopotrivă de poezia lui Esenin şi a lui Marienhof, deşi primul simte şi vede cum:

> Călare pe o iapă
> Vine în lume – un nou Iisus,[3]

iar cel de al doilea se bucură cînd:

> Vîntul mătură cu tîrnul
> Carnea nu ştiu cui.[4]

Arta este formă. Conţinutul ei este unul dintre aspectele formei. Întregul este frumos doar atunci cînd fiecare din părţile lui e frumoasă.

Nu poate exista formă frumoasă fără conţinut frumos. Profunzimea în conţinut este sinonimă cu frumosul.

Perechea pură şi perechea impură

Nu-mi stă mie în putinţă să disting în cuvînt şi în imagine perechea pură de cea impură. Despre asta a scris în timpuri trecute Vissarion Be-

linski: „Oare nu acelaşi duh dumnezeiesc a creat mielul blînd şi tigrul sîngeros, sculpturalul cal şi balena informă, pe frumoasa cercheză şi pe negrul cel hîd? Să fi iubit el mai mult porumbelul decît şoimul, privighetoarea decît broasca, gazela decît şarpele boa?“[5]. Totuşi mă veţi întreba: de ce oare în poezia imaginistă actuală se poate vedea alăturarea, parcă intenţionată, a purului şi a impurului? De ce citim, la Esenin, „soarele se stinge ca o băltoacă tulburată de un jugan“[6] sau „ca o vacă, zarea şi-a ridicat coada peste crîng“[7] sau, la Vadim Şerşenevici: „gonococul privighetorii s-a pierdut în pişatul tulbure al lunii“[8]?

Unul dintre scopurile poetului este să provoace în cititor o tensiune interioară maximă. Trebuie să înfigi cît mai adînc ghimpele imaginii în palma receptării cititorului. Încrucişările de pur şi de impur semnalate sînt mijloace de ascuţire a ghimpilor pe care şi-i zburleşte, după voie, poezia imaginistă actuală.

Şi apoi, oare unirea „privighetorii“ cu „broasca“ nu ne dă speranţa că se va naşte o nouă specie, nu diversifică ea felurile imaginii poetice?

Cu toată rafinarea măiestriei, poetul îşi pune în mişcare gîndirea poetică, în consens cu impulsurile legice interioare care cutremură atît organismul universului, cît şi organismul individului. Şi oare nu cunoaşte el, deja, legea atracţiei magice dintre corpurile cu sarcină pozitivă şi negativă?

Puneţi semnul „–“ în faţa „băltoacei pe care a tulburat-o juganul“, a „cozii de vacă“, în faţa „gonococului“ şi a „pişatului“ şi semnul „+“ în faţa „soarelui“, a „zării“, a „privighetorii“ şi veţi înţelege că poetul le-a contopit în imagine nu din capriciu, ci conformîndu-se legii creaţiei.

Două ritmuri

Vrajba dintre artă şi viaţă, născută din sînge şi carne, dictează: cînd se intensifică spiritul războinic mortificant al artistului, trebuie întărită şi apărată cetatea celor vii. Şi invers: spiritul războinic urmăreşte neabătut creşterea puterii cetăţii. Asistăm la o alternanţă fără de sfîrşit: ba arta ajunge rapid din urmă viaţa care a luat-o la fugă biruitoare, ba viaţa, prinsă de coada formei, întinde mîinile înfricoşate spre capul acesteia.

Ce anume a condus, fără drept de apel, arta spre imaginism? N-o fi de vină ritmul vieţii care s-a accelerat pînă la incredibil?

Presiunea colosală a antagonismului a transformat corpul apos într-un ghem dens de fier şi de beton. Seria de descoperiri ştiinţifice a micşorat distanţa şi a sporit viteza, a aglomerat mintea în detrimentul simţirii.

Ce este aceea imagine? Distanţa minimă parcursă cu viteză maximă. Cînd luna este transpusă direct într-un inel aşezat pe degetul mic al mîinii stîngi, cînd clizma cu medicamentul ei rozaliu este pusă în locul soarelui.

De data aceasta, arta este învingătorul. Ea a anulat distanţa, în timp ce viaţa doar a întrerupt-o.

Arta nu este altceva decît o formulă filozofică şi artistică. Cînd ritmul vieţii seamănă cu pulsul unui bolnav care se zbate în febră, ritmul din albiile formei artistice nu mai poate să se tîrască precum o căruţă prea încărcată, cu căruţaşul dormitînd liniştit. Întreaga artă precedentă îmi sugerează acest tablou.

De aceea:

Dacă, la 10 februarie 1919[9], o grupare a poeţilor şi artiştilor n-ar fi atîrnat în faţa propriei dugheni care vindea frumosul placate ale imaginismului şi n-ar fi scris pe petece de hîrtie şi pe pînză numele produselor cuvîntului şi ale culorii de pură producţie imaginistă, atunci, fără îndoială, la 10 februarie 1922, acest lucru ar fi fost cerut chiar de consumatorul creaţiei artistice.

În uterul imaginii

Opera poetică, care ar avea dreptul să se numească poem şi care se prezintă ca o imagine unică uriaşă, poate fi comparată cu un întreg sistem filozofic, fără a pretinde de la poezie scopuri filozofice; în acelaşi timp, seria de imagini ce se succed una după alta poate fi considerată un tratat de filozofie care constituie un sistem.

Pentru a vă convinge, cred că e posibil să vă citez din poemul *Pantocrator* de S. Esenin un fragment care satisface în parte exigenţele colosale ale artei actuale:

Colo, după culmile lăptoase,
Printre plopii cerului pustiu,
Peste noi şi viţile mîloase
Zace Vărsătorul argintiu.

Ursa din azururi el o varsă,
Precum cu căuşul din butoi.
Uraganul, uite-l, se revarsă,
Călărind pe lună către noi.

Viforu-i cu morţii şi nimicul
Prin livada laptelui de sus.
Soarele, cu vîrşa lui, bunicul,
De amiază-l trage spre apus.
(trad. de George Lesnea)

Laconismul extrem al poeziei imaginiste solicită un efort intelectual maxim din partea cititorului – dacă memoria a pierdut o singură verigă din lanţul imagistic, atunci şirul se întrerupe. Cînd se destramă, întregul artistic strîns într-o formă riguroasă se prezintă ca o mulţime, uneori minunată şi strălucitoare, dar haotică: de aici lipsa de înţeles a poeziei imaginiste actuale.

Naşterea cuvîntului, discursului şi limbii din uterul imaginii (fără a mă lansa în speculaţii filologice pentru cei care nu cred, voi da cîteva dintre imaginile cele mai accesibile: ustie – reka = usta reci (gura rîului – rîu = gura vorbirii); zrak – zerno = ozero (pupilă – bob = lac); razdor – dîra (vrajbă, dihonie – gaură) ş.m.d.) a prescris odată pentru totdeauna principiul imagistic al viitoarei poezii.

La fel cum, dincolo de originea imagistică, în cuvînt se află principiul ritmic, în poezie imaginea este întreagă doar cînd există o tensiune a vibraţiilor ritmice, direct proporţională cu tensiunea imaginii. Spencer[10] susţine că bătaia inimii acţionează asupra mişcării ritmice din întreaga cameră; în aceeaşi măsură, pulsaţia într-o verigă imagistică face să sune fals sau minunat întregul lanţ al poemului.

Versul liber reprezintă esenţa poeziei imaginiste care se distinge prin tranziţii extrem de abrupte de la o imagine la alta.

Pe cît de neînsemnat este în limbă procentul de cuvinte generate de onomatopee în comparaţie cu cele întrupate din imagine, pe atît de minor este rolul jucat în vers de fonie sau, dacă vreţi, de ceea ce noi numim muzicalitate. Muzicalitatea este una dintre rătăcirile simbolismului şi, în parte, a futurismului nostru rus (Hlebnikov, Kamenski). E simptomatic că Andrei Belîi, singura personalitate a simbolismului care ne solicită atenţia (mă refer prea puţin la Belîi poetul), a realizat acest adevăr.

În cartea lui, *Simbolismul*, veţi citi aceste rînduri: „Pătrunderea deviată a duhului muzicii în poezie este un semn de decădere – aici se află boala noastră; înainte de a plesni, un balon de săpun străluceşte în toate culorile curcubeului“[11].

Îi mulţumim lui Belîi pentru această sinceritate tragică în interpretarea acelui curent care, astăzi, deja nu mai are decît o semnificaţie istorică.

Clizma

Cu toate că au existat şi există şi astăzi zeci de direcţii literare, ştim că poezia este unică. Fiecare şcoală este convinsă că simbolul credinţei metodei formale pe care o cultivă ea reuneşte toate părţile poeziei unice. Ridicînd cupola imaginii pe catedrala poeziei, cu o tenacitate deloc slăbită, imaginiştii trasează desenul picturii ritmice, aşează figurile simbolice ale himerelor şi se îngrijesc de soliditatea conductelor de încălzire ca element de realism pur.

Evoluţia ulterioară a artei poate fi înţeleasă doar ca o perfecţionare a măiestriei de care depinde şi ascensiunea ulterioară pe treptele formei.

A privi poezia din perspectivă ideologică – proletară, ţărănească sau burgheză – e tot atît de stupid ca a stabili distanţa în funţi. Este o eroare care apare datorită ecumenismului cuvîntului, folosirii lui în împrejurări care nu au nimic comun cu arta.

Cuvîntului prins în forma poetică i se întîmplă ceea ce i se întîmplă pietrei de pavaj după ce a fost artistic şlefuită şi montată într-un inel. Deşi esenţa materialului nu se schimbă, se modifică destinaţia lui: obiectul utilitar devine obiect al frumosului.

Nici cel mai mare imbecil nu va înhăma la carul unui curent un pictor peredvijnic alături de un impresionist şi de un cubist, nici măcar atunci cînd toţi trei ar picta un ciorap de damă ajurat.

De ce însă acest lucru se întîmplă în poezie? Esenin este pus alături de Kolţov (poeţi ţărani!), iar Şerşenevici de Balmont (burghezii!). Se întîmplă asta pentru că tovarăşii poeţi n-au asmuţit la timp cîinii din lanţ asupra domnilor Kogan şi Friesche, sau chiar mai devreme asupra lui Pisarev şi a celor aidoma lui.

N-a fost de ajuns că aceşti indivizi obraznici au turuit vrute şi nevrute despre artă căreia i-au simţit slăbiciunea (cu adevărat, arta suferea pe

atunci de guturaiul pe care i l-a dat curentul decadent), dar au încercat chiar s-o păcălească, prescriindu-i remediul lor preferat. Întîmplarea îmi aminteşte foarte bine de o scenă dintr-o comedie burlescă, prezentată la noi, la Sankt-Petersburg, la Curtea Annei Ioannovna[12], scenă în care Arlechinul vindeca tusea seacă a lui Pantalone[13] cu o clizmă; la care ultimul îi replica logic: „Tusea îmi vine din faţă, iar nu din spate".

Arta era bolnavă de formă, dar i s-a prescris clizma ideologiei.

Sus şi jos

Primitivismul nu este altceva decît o decadenţă a măiestriei. Primitivismul rafinat e un basm pentru adormit copiii. Icoana rusească? – icoana novgorodiană de la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea e mai complexă, formal, decît Renaşterea apuseană. În întregul lui, futurismul este o etapă a rupturilor. O cădere de o adîncime nemaivăzută pînă acum. O beznă deplină înaintea unei desfrunziri orbitoare de o clipă.

O piatră aruncată cu o anume putere în sus cade în jos, după ce a atins o anume altitudine. Sporirea acestei altitudini depinde de încordarea muşchilor geniului uman. Forţa impulsului interior este indicele harului unui artist. Zborul în jos al pietrei creaţiei este schimbul dintre o generaţie genială de artişti cu o generaţie lipsită de har. Asemenea schimburi sînt obligatorii în istoria omenirii. Aceasta este una dintre legile vieţii, inventate pentru a stabili un echilibru relativ între viaţă şi artă. Nivelul vieţii este măsurat de ştiinţă. Aici observăm un elan metodic. Absenţa unui geniu în ştiinţă este înlocuită de sistem şi de muncă. Perpetuum mobile dăruit de ştiinţă unui domn bolnav de podagră şi aripi frînte la interstiţiu de veacuri pentru artist!

E simptomatic că în epocile decadente nu numai că nu se creează noi valori artistice, dar se şi întunecă înţelegerea vechilor capodopere. Analizînd Cartea proorocului Iezechil, Nikolai Morozov[14] îşi etalează lipsa de gust artistic prin neînţelegerea următoarei imagini superbe. Iezechil (sau un messia-astrolog necunoscut, după Morozov) scrie: „Am fost furat de inspiraţie şi am văzut (în încrengătura Căii Lactee) ceva ca o mînă care-mi înmîna un sul. Solul ceresc mi-a spus: «Mănîncă acest sul şi du-te de vorbeşte casei lui Izrael»."

Pentru a „înfrumuseța stilul“, Nikolai Morozov mărturisește el însuşi că a tradus „mănîncă“ prin „primeşte în tine“ şi explică imaginea sublimă a mîncării de către proroc a sulului ceresc (brîul zodiacal) ca pe o confuzie prostească datorată faptului că Iezechil care „imită“ Apocalipsa a confundat constelația zodiacală cu o bucată de scoarță de copac pe care marea i-a aruncat-o lui Ioan şi pe care acesta a mîncat-o.

Taina

După cum corpul e mort fără spirit, tot aşa spiritul este mort fără corp. Pentru că duh şi corp sînt una. În artă, forma este şi una, şi alta. Nu poate exista formă fără inspirație, dar nici inspirație fără formă. Nu există operă de artă în care una să nu fie prezentă în cealaltă.

Orice măiestrie este sinceră. Neîncrederea publicului față de artist se explică mai curînd prin ignoranța celui dintîi. Prin neputința de a întrupa în sine ceea ce anterior a fost întrupat de artist.

Receptarea artei cere o îndelungă pregătire – o acumulare interioară. Cei care vin spre frumos ca spre un castron cu borş gras vor rămîne mereu nemulțumiți. Niciodată arta nu stinge setea şi nu astîmpără foamea. Pentru că ea este purificare prin participare. Iată chipul adevărat al tainei instituite de Hristos, care a dat ucenicilor săi să mănînce corpul şi sîngele filozofiei lui. Orice filozofie care a putut străbate stratul gros al maselor devine religie.

Ca şi miracolul, arta cere credință. Dacă rădăcina credinței în miracol se înfige în carne şi se hrăneşte cu sînge, asupra rădăcinilor artei se revarsă claritatea izvoarelor celui mai pur duh.

Visul cel mai scump al poetului este de a putea face masele să creadă în imaginea lui. Dar la fel cum un om care trece brusc de la lumină la întuneric nu vede nimic, tot aşa masa orbită de frumos închide ochii în fața acestuia. De aici înstrăinarea deplină a poporului de artă şi atitudinea agresivă a artiştilor față de public, atitudine generată de o iritare legitimă.

Arta populară de astăzi trebuie să se plaseze în amurg. Cu alte cuvinte, aceasta este o semiartă, este de sortul al doilea, o fază de tranziție atît de necesară maselor; ea nu joacă absolut nici un rol în viața artei.

Artiştii care creează pentru mulțime trebuie asemănați cu fenicienii care au distrus intenționat modelele de artă clasică înainte de a se preda barbarilor. O condiție necesară pentru un comerț viu. Atunci (ca şi acum) piața nu cerea artă de prim rang.

Analizînd din această perspectivă poezia proletară actuală, desigur o salutăm. Mai mult chiar, ne închinăm în fața faptei ei de jertfă

Idol şi geniu

La timpul său, fiecare generație ridică pe un piedestal figura poetului iubit. E ceva în genul fostului idol. Întreaga generație îl priveşte şi se bucură: ea se bucură că îl are pe poet, poetul se bucură că generația există. La ruşi, idolul poartă un nume devenit comun, – Nadson. Fiecare genunchi îşi are Nadsonul său. Nadsonul zilei de astăzi este Alexandr Blok.

O altă figură este geniul. Despre care a scris Émile Verhaeren că nu este expresia timpului său (dovadă stă conflictul fatal cu mediul), că se manifestă ca un revoltat şi răsculat, absorbit cu totul de adevărul propriu cu care contemporanii nu au nici o legătură.

Îl citez pe Verhaeren special pentru ideologii artei proletare (acum etatizate)[15]. Aceştia l-au canonizat. Autoritatea lui a devenit păstor al acestor pigmei proletkultişti ai provinciei şi capitalei şi al altor instituții care se separă de adevărata artă prin zidul de piatră al prostiei.

Vă veți întreba cum ni-l imaginăm noi pe poetul-geniu.

Mai întîi: pentru noi universul nu este o cameră a copiilor şi poetul nu este un copil care abia a învățat să vorbească şi care se îmbată de propriul glăscior şi de cuvintele care pentru el nu şi-au pierdut misterul şi noutatea. Pentru un copil, cuvîntul trăieşte de ieri, adică din momentul în care el l-a pronunțat pentru prima oară; de aceea astăzi el mai simte în cuvînt căldura şi strălucirea imaginii.

Pentru noi, cei care măcar cu aproximație cunoaştem adevărata zi de naştere a cuvîntului, contează, în primul rînd, patina lui multimilenară, vagul desenului şi răceala folosirii lui într-un cotidian în care frumosul devenit util şi-a pierdut toate atributele. Un asemenea cuvînt poate fi material direct pentru poezie, dar nu scopul ei şi nici valoare în sine.

Repet: virginitatea imagistică a cuvîntului s-a pierdut. Doar conceperea unei noi imagini combinate poate aduce o nouă copilărie, şi asta nu pentru cuvîntul-verigă ci pentru lanţul de cuvinte-imagini, alcătuit cu înţelepciune. Făuritorul acestui lanţ este poetul-geniu.

Privirea poetului nu vede, ea pătrunde, sau vede ceea ce pentru alţii nu poate fi văzut (călăuză de orbi). Poetul nu repetă numele dat anterior, el numeşte din nou lucrurile, scoţînd cu ulciorul imaginii vinul noului sens.

Cel mai puţin sîntem dispuşi să gîndim, aşa cum făcea Puşkin, că poezia e „năroadă"; în nici un caz, nu ni-l închipuim pe poet ca pe un prost[16]. A crea ceva „nărod" este pentru înţelept la fel cu a coace, biblic, turte din fecale şi a gîndi: omul nu e porc, el mănîncă orice.

Cei mai sensibili dintre poeţii vechi au prevăzut naşterea poeziei imaginiste. Gîndindu-se la metaforă, Novalis scria: „Poeţii nu exagerează deloc; ei doar presimt confuz farmecul acelei limbi şi doar se joacă cu fantezia aşa cum copilul se joacă cu toiagul fermecat al tatălui."

Fantezia arzătoare este generatoare de noi imagini. Imaginiştii nu se mai joacă cu toiagul de fier al tatălui ci, stăpînindu-l deplin, săvîrşesc trei minuni: deschidere, pătrundere şi construcţie.

Mistică şi realism

Corporalitatea, palpabilitatea, apropierea existenţială a imaginilor noastre, toate vorbesc despre un fundament realist al poeziei imaginiste. Lansarea ancorelor gîndirii în adîncimile cele mai mari ale spiritului uman şi planetar scoate la iveală misticismul acesteia.

Pe de o parte, auzim reproşuri privitoare la grosolănia patentă şi la nepoeticitatea poeziei noastre, pe de alta, ni se reproşează abstracţia mistică.

Acceptăm cu bucurie reproşurile care vin din ambele direcţii, văzînd în ele garanţia precisă a faptului că acul compasului nostru creator arată corect nordul şi sudul.

Pentru că: mistica este justificată doar în cazul în care corabia ochiului nostru nu face o călătorie infinită şi fără de speranţă în ceţuri groase, alburii. Contururile ferme ale ţărmului unei determinări finite – iată

speranța care ne-a îndemnat să tăiem parîmele şi să ridicăm pînzele gîndirii artistice.

Pe de altă parte, scufundarea, dislocarea straturilor de pămînt ale realismului ne promit că la o anume adîncime se află izvoarele de argint ale misticismului.

Noi ne-am angajat în ambele călătorii fără să ne îndoim deloc de justețea lor. Căci, în ultimă instanță, orice misticism (dacă nu e vorba de şarlatanie pură) este real şi orice realism (dacă nu e naturalism vulgar) este mistic.

mai 1920

(din *Buian-ostrov. Imajinizm*. În *Poetî imajinistî*, pp. 32-42)

D. EXPRESIONISMUL

Carta expresionistului

1. „Ziua de astăzi este ziua celei mai mari victorii" (Cuvintele lui Poprişcin).

Cînd noi, expresionişţii, săvărşim o scufundare eroică, în poezia rusă e linişte ca pe Şipka.

2. În mormîntul frăţesc al poeziei, alături de simbolism şi de akmeism, e îngropat şi futurismul, prezentismul, imaginismul şi evfuismul (Evfuistul I. Sokolov-primăvara anului 1919).

3. Gruparea imaginiştilor a încercat să urnească poezia de stînga din punctul ei mort. Dar imaginismul nu este o şcoală literară, ci doar un procedeu tehnic. Imaginismul nu este ziua de astăzi, ci ziua de ieri. În 1919, imaginismul este un anacronism. Înflorirea lui s-a produs deja în anii 1913-1915. Clasicii imaginismului, Maiakovski, Şerşenevici, Bolşakov şi Tretiakov au atins un asemenea nivel, încît după 1915 puteai doar să-i imiţi, dar nicidecum să-i continui (dovada: chiar versurile imaginiştilor actuali). Şi chiar mai mult de atît: din punctul de vedere al imaginismului, actuala grupare a imaginiştilor este pseudo-imaginism. Aceştia sunt imaginişti ai publicisticii: imaginismul lor nu preţuieşte mai mult decît imaginismul foiletoniştilor de gazetă. Ei nu sunt imaginişti, ci hiperbolişti. Tot acest „imaginism" speculează ignoranţa publicului. Ceea ce imaginiştii dau drept imaginism este de fapt un futurism rău. Să se sfărşească cu falşii imaginişti! Vulgarizatorii imaginismului nu mai există (desigur, la modul ideal, iar nu fizic).

4. Marele futurism, condus în Italia de Marinetti, în Anglia – de E. Pound, în Franţa – de G. Apollinaire şi în Rusia de Vladimir Maiakovski, a devenit acum o mare grămadă de gunoi. Futurismul rus a murit doar pentru că, în cei nouă ani de existenţă a sa, s-a divizat într-o mulţime de facţiuni. Fiecare dintre acestea a cultivat cîte o componentă a futurismului. Marinnetişti pur sînge – Maiakovski, Şerşenevici, Bolşakov şi Tretiakov – au fost nişte Don Quijote ai unei singure imagini. În numele limbii viitorului, cubiştii Krucionîh şi Hlebnikov au distrus doar sintaxa noastră indecentă şi etimologia noastră indecentă.

Centrifugiştii – ritmişti, Bobrov şi Bojidar au dus problema ritmului pînă la o cotă ameţitoare. Evhistul-eufonist Zolotuhin se pare că a ajuns cu virtuozitatea lui în domeniul eufoniei rimice pînă la şarlatanism. Fiecare facţiune a futurismului a cultivat un singur aspect: imaginiştii-imaginea, cubiştii- o nouă sintaxă şi o nouă etimologie, centrifugiştii – ritmul, iar eufoniştii – rima şi asso-disonaţa.

5. Noi, expresioniştii nu negăm pe nimeni dintre predecesorii noştri. Dar pentru noi e strîmt doar imaginismul, doar cubismul sau numai ritmismul. Vrem să unim eforturile tuturor facţiunilor din futurismul rus. Expresionismul este o sinteză a întregului futurism. Dar nu vom fi nişte neofuturişti. Apreciem nu atît realizările futurismului, cît tradiţiile lui.

6. În industria noastră poetică este nevoie de o revoluţie a mijloacelor de producţie – iată sarcina noastră. Trebuie să transpirăm strîngînd gunoiul ritmului vechi, al stroficii vechi şi al eufoniei învechite.

Noi vrem:

a) să ucidem în noi toate acele principii ale versificaţiei vechi care sunt considerate de neclintit, de la Homer pînă la Maiakovski, şi să abordăm o versificaţie nouă, cromatică. Toate sistemele de versificaţie cunoscute au fost construite pe baza expiratorie a sunetului, iar nu pe baza înălţimii sale muzicale. Noua versificaţie cromatică se va edifica pe scheme strict matematice – 40 de note ale şirului de sunete ultracromatice –i—e—a—o–u – şi nu doar cu diezi şi bemoli, ci şi cu sfertodiezi şi cu sfertomoli (se introduc tonuri cuarternare).

b) să creem polistrofica şi

c) să realizăm o eufonie superioară.

Frunţile noastre trebuie să fie nişte bune burghiuri pentru a face nişte breşe în poetica veche. Nu trebuie să fim acei revoluţionari care strigă: „Trăiască Constantin şi soţia sa constituţia”.

7. Numai noi, expresioniştii, vom putea realiza ceea ce au dorit şi n-au putut să o facă futuriştii: o dinamizare a percepţiei noastre şi o dinamizare a gîndirii noastre.

Doar noi, expresioniştii, vom afla maximum de expresie pentru percepţia noastră.

8. Expresionismul, naiba s-o ia de treabă, va însemna, prin importanța sa istorică, nu mai puțin decît simbolismul sau futurismul.

9. Către sine: Nu te teme, mică turmă, căci Tatăl nostru ne-a binecuvîntat cu o Impărăție (Luca, 12, 32).

Expresionistul I. Sokolov

Notiță biografică: expresionismul s-a născut în capul lui I. Sokolov; taina botezului s-a săvîrşit pe 11 iulie 1919 pe estrada Uniunii poeților din toată Rusia.

Revolta expresionistului.

I. Sokolov. 19. Toamna. 19

(Din volumul Literaturnîe manifestî. Ot simvolizma do „Oktiabria", „Agraf", 2001, pp. 265-268)

E. FRAȚII SERAPION

De ce suntem noi Frații Serapion

I

„Frații Serapion" este un roman de Hoffmann. Deci, noi scriem în maniera lui Hoffmann, suntem şcoala lui Hoffmann.

Acastă concluzie o trage oricine aude de noi. Şi tot oricine, citind cartea noastră sau cîteva povestiri de-ale fraâților, rămîne nedumerit: „Ce au ei din Hoffmann? Şi nu sînt o singură şcoală, o direcție anume. Fiecare scrie cum îl taie capul".

Da, e adevărat. Nu suntem o şcoală, nici o direcție, nici un atelier de imitații după Hoffmann.

De aceea ne-am şi numit Frații Serapion. Lothar îl ironizează pe Otmar: „Oare să nu stabilim despre ce se poate şi despre ce nu se poate vorbi? Să nu-l punem oare pe fiecare să povestească trei anecdote tari sau să definească veşnica salată de sardine pentru cină? Cu aceasta ne-am cufunda într-o mare de filistinism care poate fi întîlnită doar în cluburi. Oare nu înțelegeți că fiecare condiție bine definită atrage după sine plictisul şi încremenirea în care se înnecă plăcerea?"

Ne-am spus Frații Serapion pentru că nu dorim plictis şi încremenire, pentru că nu vrem ca toți să scriem la fel, nici dacă ar fi să-l imităm pe Hoffmann.

Fiecare din noi are propriul chip şi propriile gusturi literare. La fiecare dintre noi poți găsi urmele celor mai diferite influențe literare. „Fiecare cu toba lui" – a spus Nikitin la prima noastră întîlnire.

Doar nici cei şase frați hoffmannieni nu sunt gemeni, nu sunt un rînd de soldați aşezați în ordinea înălțimii lor. Silvestru este tăcut şi modest, potolit, iar Vincent este nebun, nestăpînit, inconstant şi bombănitor. Lothar e un încăpățînat, cîrtitor, polemist, în timp ce Ciprian e un meditativ, mistic. Otmar e un zeflemist plin de răutate, pe cînd Theodor, gospodar, tată iubitor şi prieten al fraților săi conduce discret tot acest cuib sălbatic, aprinzînd şi potolind disputele.

Iar disputele sunt atăt de multe! Cei şase Frați Serapion nu formează nici ei vreo şcoală sau vreo direcție. Ei se atacă unul pe celălalt, veşnic sunt

în dezacord unul cu altul, motiv pentru care ne-am spus şi noi Fraţii Serapion.

În februarie 1921, în perioada celor mai stricte reglementări şi a disciplinei de cazarmă, cînd tuturor li s-a dat un singur ordin de fier şi plicticos, noi am hotărît să ne adunăm fără regulamente şi preşedinţi, fără alegeri şi votări. Împreună cu Theodor, Otmar şi Ciprian, am crezut că „felul întîlnirilor viitoare se va contura de la sine şi am promis să ascultăm pînă la capăt de canonul pustnicului Serapion".

II

Iar canonul acesta este.

Contele P. s-a declarat pustnicul Serapion doar pentru că a trăit în timpul împăratului Decius. S-a retras în pădure, şi-a construit acolo o colibă, departe de lumea uimită. Dar nu era singur. Ieri îl vizitase Ariosto, astăzi vorbea cu Dante. Aşa a trăit poetul nebun pînă la adînci bătrîneţe, rîzînd de oamenii deştepţi care încercau să-l convingă că el este contele P. El credea în viziunile sale… Nu, nu spun bine: pentru el, vedeniile nu erau vedenii, ci realităţi.

Credem în realitatea eroilor noştri născociţi şi a întîmplărilor închipuite. A trăit omul Hoffmann, a fost real şi Spărgătorul de nuci, păpuşa care şi-a trăit viaţa proprie, dar tot reală.

Asta nu-i o noutate. Dar care publicist, fie el cît de provincial şi de redus, nu a scris despre literatura vie, despre realitatea operelor de artă?

Asta-i situaţia. Noi nu venim cu noi lozinci, nu publicăm manifeste şi programe. Dar adevărul vechi are pentru noi un sens practic, neînţeles sau uitat, îndeosebi la noi, în Rusia.

Noi credem că literatura rusă din zilele noastre este uimitor de convenţională, uniformă şi plină de sine. Ni se permite să scriem povestiri, romane şi drame plicticoase – în stil vechi, în stil nou, n-are importanţă, – dar să fie neapărat despre viaţă şi obligatoriu pe teme de actualitate.

Romanul de aventuri e un fenomen dăunător; tragedia clasică şi romantică sunt considerate arhaice sau stilizări; povestirea bulevardieră-imorală. De aceea Alexandre Dumas (tatăl) este maculatură; Hoffmann şi Stevenson – scriitori pentru copii.

Dar noi presupunem că genialul nostru patron, creator al neverosimilului şi al fantasticului, este egal cu Tolstoi şi cu Balzac, că Stevenson,

autor de romane de aventuri, este un mare scriitor; că Dumas este un clasic la fel ca şi Dostoievski.

Aceasta nu înseamnă că noi i-am recunoaşte doar pe Hoffmann sau doar pe Stevenson. Aproape toţi fraţii noştri sunt realişti. Dar ei ştiu că este posibil şi altceva. O operă poate reflecta epoca, dar poate şi să n-o reflecte şi, din cauza aceasta ,să nu devină mai proastă. Şi iată cum Vsevolod Ivanov, un realist ferm, care descrie satul revoluţionar însîngerat şi greoi, îl recunoaşte pe Kaverin, pe autorul nuvelelor romantice lipsite de logică. Iar tragedia mea ultraromantică se împacă cu lirica lui Fedin, nobilă şi tradiţională.

Pentru că noi cerem un singur lucru: opera trebuie să fie organică, reală, să aibă viaţa ei proprie.

Viaţa ei proprie. Dar să nu fie copie după natură, ci să trăiască alături de natură. Noi spunem: Spărgătorul de nuci al lui Hoffmann este mai aproape de Celkaş al lui Gorki decît este acest vagabond de un vagabond viu. Pentru că atît Spărgătorul de nuci, cît şi Celkaş sunt invenţii, sunt creaţii ale artiştilor, doar că au fost plăsmuiţi de peneluri diferite.

III

Canonul pustnicului Serapion ne mai dezvăluie un sens practic de mare interes.

Ne-am adunat laolaltă în zile revoluţionare, în zile de mare tensiune politică. „Cine nu este cu noi, acela este impotriva noastră", – ni se spunea dinspre stînga şi dinspre dreapta. – Cu cine sunteţi voi, Fraţi Serapion? Noi suntem cu pustnicul Serapion.

Deci, nu sunteţi cu nimeni? Deci, sunteţi o mlaştină? Înseamnă că sunteţi intelectuali estetizanţi? Fără ideologie, fără convingeri, sunteţi izba mărginaşă?

Nu.

Fiecare dintre noi îşi are ideologia sa, propriile convingeri politice, fiecare îşi zugrăveşte casa în culoarea proprie. Aşa este în viaţă. Şi tot aşa este în povestiri, nuvele şi drame. Dar suntem împreună şi, ca frăţie, cerem un singur lucru: ca glasul să nu ne fie fals, să credem în realitatea operei de orice culoare ar fi aceasta.

Prea mult timp şi prea chinuitor a stăpînit peste literatura rusă socialul. E timpul să spunem: o nuvelă necomunistă poate fi lipsită de har,

dar ea poate fi şi genială. Şi nouă ne e totuna de partea cui era poetul Blok, autorul poemului „Cei doisprezece", de partea cui era scriitorul Bunin, autorul romanului „Domnul din San- Francisco".

Acestea sunt adevăruri de abecedar, dar fiece zi ne convinge că trebuie să le spunem din nou şi din nou. Cu cine suntem noi, „Fraţii Serapion"?

Noi suntem cu pustnicul Serapion. Şi credem că himerele literare sunt o realitate aparte. Şi nu vrem utilitarism. Noi nu scriem pentru propagandă. Arta este reală ca însăşi viaţa. Şi, precum viaţa, ea nu are scop şi sens; există pentru că nu poate să nu existe.

IV

Fraţilor!

La voi vin cu ultimul cuvînt.

Mai există încă ceva care ne uneşte, ceva ce nu poţi demonstra şi nici explica – iubirea noastră frăţească.

Noi nu suntem membri ai unui club, nu suntem colegi şi nici tovarăşi, ci

Fraţi!

Fiecare din noi este preţios pentru celălalt, ca scriitor şi ca om. În vremuri mari, într-un mare oraş,noi ne-am găsit unii pe alţii – aventurieri, intelectuali, pur şi simplu oameni – aşa cum se găsesc fraţii unul pe altul. Sîngele mi-a vorbit: „Iată, acesta este fratele tău!" Şi sîngele tău ţi-a şoptit: „Iată, acesta este fratele tău !" Şi nu există în lume o forţă care să rupă legătura de sînge, care să dezlege uniunea fraţilor de sînge.

Şi acum, cînd politicianiştii fanatici şi criticii miopi, din stînga şi din dreapta, aprind în noi rivalitatea, speculează deosebirile noastre ideologice şi urlă: „Risipiţi-vă în partide!", noi nu le răspundem. Pentru că un frate se poate ruga lui Dumnezeu, iar alt frate – Diavolului, dar ei tot fraţi rămîn. Şi nimeni în lume nu poate să rupă unitatea de sînge a fraţilor buni. Noi nu sîntm tovarăşi, ci –

Fraţi!

Lev Lunz

(Din „Literaturnîe manifestî", pp. 310-315)

F. OBERIU

Manifestul OBERIU

OBERIU (Uniunea Artei Reale), care funcţionează pe lîngă Casa Presei, îi reuneşte pe toţi cei care lucrează în toate genurile artei, care-i acceptă programul artistic şi-l transpun în creaţia lor. OBERIU cuprinde patru secţiuni: literatură, arte plastice, teatru şi film. Secţia de arte plastice lucrează prin experiment, celelalte secţiuni se manifestă în cadrul serilor literare, al spectacolelor şi în presă. În prezent, OBERIU este preocupată de organizarea secţiei muzicale.

Faţa socială a OBERIU

Fractura uriaşă revoluţionară dintre cultură şi viaţă, atît de specifică timpului nostru, este menţinută în domeniul artei de multiple fenomene anormale. N-am înţeles pînă la capăt adevărul indiscutabil conform căruia, în domeniul artei, proletariatul nu se poate mulţumi cu metoda artistică a vechilor şcoli şi, în consecinţă, principiile lui artistice ţintesc mai profund şi sfîşie arta veche pînă la rădăcinile ei. Este o inepţie să credem că Repin, care a reprezentat anul 1905, este un artist revoluţionar. E o şi mai mare inepţie că nişte AHRŢÎ oarecare sînt purtătorii germenilor noii arte proletare.

Salutăm cerinţa ca arta să fie unanim înţeleasă, accesibilă prin forma ei chiar şi unui şcolar de la ţară, dar a cere numai asta înseamnă să cădem în erorile cele mai serioase. Drept consecinţă, avem munţi de maculatură sub care se îndoaie rafturile depozitelor de carte, în timp ce publicul cititor al primului Stat Proletar citeşte, în traducere, beletristica scriitorului burghez occidental. Înţelegem prea bine că nu putem găsi dintr-o dată o ieşire unică din această situaţie. Dar nu pricepem deloc de ce o serie de şcoli artistice care lucrează cinstit, constant şi insistent în acest domeniu se află la periferia artei în timp ce ele ar trebui susţinute în permanenţă de întreaga opinie publică sovietică. Nu înţelegem de ce şcoala lui Filonov[1] a fost scoasă din Academie, de ce Malevici[2] nu-şi poate desfăşura activitatea de arhitect în U.R.S.S., de ce e fluierat atît

de prosteşte *Revizorul* lui Terentiev[3]? Nu pricepem de ce aşa-numita artă nouă care are deja atîtea realizări şi merite este dezavuată ca un rebut complet sau, ceea ce e mai trist, ca o şarlatanie. Cîtă inechitate, cîtă inconsistenţă artistică se ascunde în această abordare crudă!

OBERIU se afirmă astăzi ca un nou detaşament al artei revoluţionare de stînga. OBERIU nu lunecă pe temele şi pe vîrfurile creaţiei, OBERIU caută o viziune organică nouă şi o nouă apropiere de lucruri. OBERIU îşi înfige colţii în inima cuvîntului, a acţiunii dramatice şi a cadrului de film.

Noua metodă artistică a OBERIU este universală, ea caută calea pentru a reprezenta orice temă. OBERIU este revoluţionară tocmai în virtutea acestei metode. Nu sîntem atît de naivi încît să considerăm că ceea ce facem noi este desăvîrşit. Dar sîntem ferm convinşi că am pus o bază solidă şi că dispunem de suficiente forţe pentru construcţia ulterioară. Credem şi ştim că numai direcţia stîngă a artei ne va duce pe drumul culturii artistice noi, proletare.

Poezia oberiuţilor

Cine sîntem noi? De ce noi? Noi, oberiuţii sîntem truditori cinstiţi ai artei proprii. Noi sîntem poeţii unei noi viziuni a lumii şi unei noi arte. Noi nu sîntem doar creatori ai unui nou limbaj poetic, dar şi creatori ai unei noi viziuni a lumii şi a obiectelor ei. Voinţa noastră de creaţie este universală: ea asaltează toate genurile artei şi năvăleşte în viaţă, cuprinzînd-o din toate părţile. Iar lumea, murdărită de limba mulţimii de proşti, năclăită de mîzga „trăirilor“ şi a „emoţiilor“, renaşte astăzi în toată puritatea formelor sale concrete, bărbăteşti. Cîte unii ne onorează chiar şi acum cu numele de „transraţionali“. E greu de spus ce înseamnă asta – să fie oare o neînţelegere crasă sau o necunoaştere totală a temeiurilor artei cuvîntului? Nu există şcoală mai departe de noi decît aceea a transraţionalului. Oamenii sînt reali şi concreţi pînă în măduva oaselor – noi sîntem primii adversari ai celor care castrează cuvîntul, transformîndu-l într-un avorton neputincios şi lipsit de sens. În creaţia noastră, noi adîncim şi lărgim sensul obiectului şi al cuvîntului, dar nu-l desfiinţăm nicicum. Obiectul concret, curăţat de zgura literară şi cotidiană, devine un bun al artei. În poezie, ciocnirea sensurilor cuvintelor

exprimă acest obiect cu o exactitate mecanică. Nu începeţi să replicaţi că n-ar fi acesta obiectul pe care-l vedeţi în viaţă! Ia apropiaţi-vă şi atingeţi obiectul cu degetele voastre. Priviţi obiectul cu ochi proaspăt şi îl veţi vedea pentru întîia dată, curăţat de stratul de aur literar vechi. Poate veţi găsi că subiectele noastre sînt „ne-reale“ şi „ne-logice“? Dar cine v-a spus că logica vieţii este obligatorie şi pentru artă? Sîntem uimiţi de frumuseţea unei femei pictate, cu toate că, sfidînd logica anatomică, artistul i-a smuls un omoplat eroinei sale şi l-a dat deoparte. Arta îşi are logica ei, iar aceasta nu desfiinţează obiectul, ci înlesneşte cunoaşterea lui.

Noi dilatăm sensul obiectului, cuvîntului şi acţiunii. Iar acest lucru se săvîrşeşte pe mai multe direcţii; fiecare dintre noi îşi are personalitatea sa creatoare, şi acest lucru îi derutează pe mulţi. Se vorbeşte despre asocierea întîmplătoare a unor oameni complet diferiţi. Se vede treaba că se presupune că o şcoală literară ar fi ceva în genul unei mănăstiri în care călugării trebuie să fie la fel. Asocierea noastră este liberă şi voită de noi, ea adună la un loc maeştri iar nu calfe, artişti, iar nu zugravi. Fiecare se cunoaşte pe sine şi fiecare ştie ce îl leagă de ceilalţi.

ALEXANDR VVEDENSKI[4] (extrema stîngă a uniunii noastre) descompune obiectul în părţi, fără ca prin aceasta obiectul să-şi piardă concreteţea. Vvedenski desface acţiunea în părţi, dar acţiunea nu-şi pierde legitatea ei artistică. Dacă e să descifrăm lucrurile pînă la capăt, în final obţinem o evidenţă a absurdului. De ce o evidenţă? Pentru că o absurditate evidentă va fi cuvîntul transraţional, pe care nu-l găsim în creaţia lui Vvedenski. Trebuie să fim mai curioşi şi să nu ne fie lene să examinăm ciocnirea sensurilor cuvintelor. Poezia nu-i un griş fiert care poate fi înghiţit pe nemestecate şi de care uiţi imediat.

K. VAGHINOV[5], a cărui imagine fantasmagorică a lumii trece prin faţa ochilor ca învăluită în ceaţă şi-n tremur. Dar prin această ceaţă simţiţi apropierea obiectului şi căldura acestuia, întrezăriţi năvala mulţimilor şi balansul copacilor care trăiesc şi respiră în felul propriu, vaghinovian, căci artistul i-a modelat cu propriile mîini şi i-a încălzit cu propria respiraţie.

IGOR BAHTEREV[6] este un poet care-şi vede chipul în coloratura lirică a materialului său. Obiectul şi acţiunea, descompuse în componentele

lor, se relevă ca înnoite de duhul noii lirici oberiu. Dar aici lirica nu este valoroasă în sine, ea serveşte doar ca mijloc de a deplasa obiectul în cîmpul unei noi receptări artistice.

N. ZABOLOȚKI[7] este poetul figurilor concrete, nude, aduse foarte aproape de ochii cititorului. El trebuie ascultat şi citit mai mult cu ochii şi cu degetele decît cu urechile. Obiectul nu este divizat, dimpotrivă, el se contractă şi se densifică pînă la limită, de parcă s-ar pregăti să se întîlnească cu mîna pipăitoare a cititorului. Dezvoltarea acțiunii şi cadrul joacă un rol secundar în această importantă creație.

DANIIL HARMS[8], poet şi dramaturg a cărui atenție se concentrează nu pe figura statică, ci pe ciocnirea unor obiecte, pe interrelațiile acestora. În momentul acțiunii, obiectul dobîndeşte noi contururi concrete, pline de un sens real. Acțiunea, transformată după o nouă regulă, conservă „pecetea clasică", dar, în acelaşi timp, prezintă deschiderea largă a viziunii oberiu.

BOR. LEVIN[9] este un prozator care, în prezent, abordează calea experimentală. Acestea ar fi în mare liniile secției literare a uniunii noastre, în general, şi ale fiecăruia dintre noi, în particular. Restul îl veți afla din versurile noastre.

Artişti ai lumii, ai obiectului şi ai cuvîntului concret – astfel ne concepem noi importanța socială. A percepe lumea cu mîinile care se mişcă lucrînd, a curăța obiectul de tina culturilor vechi în putrefacție – nu este oare aceasta cerința reală a timpului nostru? De aceea şi uniunea noastră se numeşte OBERIU – Uniunea Artei Reale (Obiedinenie Realnogo iskusstva).

Spre un nou film

Pînă în prezent, n-a existat film ca artă principial de-sine-stătătoare. Au existat urme ale vechilor „arte" şi, în cel mai fericit caz, încercări timide de a trasa noi cărări în căutarea unui limbaj adevărat al cinematografiei. Aşa a fost...

Acum a venit timpul ca cinematograful să-şi dobîndească chipul său adevărat. Să găsească propriile mijloace pentru a impresiona, să găsească limbajul său, cu adevărat al său. Nimeni nu este în stare „a descoperi"

cinematografia viitorului, aşa că nici noi nu promitem acum să facem acest lucru. Timpul o va face pentru oameni.

Dar a experimenta, a căuta noi căi spre un cinematograf nou şi a impune cîteva noi trepte artistice este datoria oricăui om de film onest. Şi asta o facem noi. Într-o notă scurtă nu este loc să vorbim amănunţit despre tot ce facem. Acum, doar cîteva cuvinte despre Filmul Nr. 1 deja terminat. A trecut timpul tematicii în cinematograf. Acum cele mai necinematografice genuri sînt filmul de aventuri şi filmul comic, tocmai pentru că acestea sînt cu temă. Cînd tema (fabula, subiectul) domină, materialul este subordonat, iar găsirea unui material specific, inedit este deja cheia pentru a afla limbajul filmului. Filmul Nr. 1 este prima etapă a activităţii noastre experimentale. Pentru noi important nu este subiectul, importantă este „atmosfera" materialului cu care lucrăm – ca temă. Elementele filmului pot să nu fie legate între ele sub raport semantic şi tematic, prin caracterul lor ele pot fi situate la antipod. Dar, repetăm, chestiunea nu stă în asta. Esenţialul stă în „atmosfera" specifică materialului respectiv – a temei. A dezvălui această atmosferă este prima noastră grijă. Cum rezolvăm această exigenţă este cel mai lesne de aflat urmărind filmul pe ecran.

Fără a ne face reclamă singuri: pe 24 ianuarie a.c., la Casa Presei (Dom Peceati) va avea loc spectacolul nostru. Vom proiecta filmul şi vom relata amănunţit despre căile şi căutările noastre. Filmul Nr. 1 este făcut de autori – de regizorii Alexandr Razumovski[10] şi Klementi Minz.

Teatrul OBERIU

Să ne închipuim că: doi oameni apar pe scenă, nu scot un cuvînt, dar îşi povestesc ceva unul altuia prin semne. Făcînd aceasta, îşi umflă obrajii glorioşi. Spectatorii rîd. Este acesta teatru? Este. Veţi spune că e bîlci? Dar şi bîlciul este teatru.

Sau altceva: pe scenă se lasă o pînză, pe pînză este desenat un sat. Pe scenă e întuneric. Apoi începe să se lumineze. Un om îmbrăcat în straie de păstor apare pe scenă şi cîntă din fluier. Este acesta teatru? Este.

Pe scenă apare un scaun, pe scaun – un samovar. Samovarul fierbe. Şi, în loc de aburi, de sub capacul lui se strecoară nişte mîini goale.

Şi toate acestea: şi omul, şi mişcarea lui pe scenă, şi samovarul care fierbe, şi satul desenat pe pînză, şi lumina care se stinge şi se aprinde – toate acestea sînt elemente teatrale. Pînă acum ele se subordonau acţiunii dramatice – piesei. Piesa este o povestire cu personaje despre o întîmplare oarecare. Şi pe scenă totul se petrece pentru ca să se explice sensul acestei întîmplări mai clar, mai inteligibil şi mai aproape de viaţă.

Dar teatrul nu constă deloc în aceasta. Dacă un actor care-l joacă pe un ministru începe să meargă pe scenă în patru labe şi să urle ca un lup; sau dacă un actor care-l reprezintă pe mujicul rus va debita brusc un lung discurs în limba latină, acest lucru va fi teatru, îl va interesa pe spectator, chiar dacă se va întîmpla cu totul în afara oricărei legături cu subiectul dramatic. Fiecare din elementele de mai sus va constitui un moment; un şir de asemenea momente organizate regizoral va fi reprezentaţia teatrală care-şi are propria ei linie de subiect şi propriul ei sens scenic.

Va fi un subiect pe care doar teatrul îl poate oferi. Subiectul reprezentaţiei dramatice este subiect teatral aşa cum subiectul unei opere muzicale este subiect muzical. Toate aceste subiecte prezintă unul şi acelaşi lucru – lumea fenomenelor – dar, în funcţie de material, ele prezintă această lume în felul propriu.

Venind spre noi, veţi uita tot ce v-aţi obişnuit să vedeţi în celelalte teatre. Poate că multe vi se vor părea tîmpite. Noi luăm un subiect dramatic. La început, acesta se dezvoltă simplu, apoi este brusc întrerupt parcă de momente străine, evident fără sens. Sînteţi uimiţi. Vreţi să găsiţi legea logică obişnuită pe care vi se pare că o vedeţi în viaţă. Dar n-o s-o găsiţi. De ce? Pentru că obiectul şi fenomenul transpuse din viaţă pe scenă îşi pierd legitatea lor „de viaţă“, dobîndind o altă legitate – legitatea teatrală. N-o să stăm să v-o explicăm acum. Pentru a înţelege legitatea unei reprezentaţii teatrale trebuie s-o vedeţi. Noi sîntem datori doar să vă spunem că sarcina noastră este să prezentăm pe scenă lumea obiectelor concrete în interrelaţiile şi în conflictele lor. Pentru a rezolva această exigenţă, lucrăm la spectacolul *Elisaveta Bam*.

Elisaveta Bam a fost scrisă la dorinţa secţiei teatrale a OBERIU de către D. Harms, membrul acestei secţiuni. Subiectul dramatic al piesei este dislocat de multe teme, aparent străine, care insolitează obiectul ca întreg de-sine-stătător, fără legături cu restul; de aceea, subiectul dra-

matic nu i se impune spectatorului ca un contur de subiect clar – acesta pare să se adăpostească în spatele acţiunii. În locul acestuia se afirmă subiectul scenic care creşte stihinic din toate elementele spectacolului nostru. Pe el se axează centrul nostru de atenţie. Dar, în acelaşi timp, toate elementele spectacolului sînt pentru noi preţioase şi valoroase în sine. Ele îşi au propria existenţă, nefiind supuse bătăii de metronom a teatralităţii. Ici iese în relief un colţ de ramă aurită – acesta trăieşte ca obiect de artă; dincolo se spune un fragment de poezie – acesta este independent prin fonia lui, dar, în acelaşi timp, fără a vrea numaidecît aceasta, împinge înainte subiectul piesei. Decorul, mişcarea actorului, o sticlă aruncată, o pulpană de costum – toate sînt actori, la fel cu interpreţii care dau din cap, pronunţînd cuvinte şi fraze diferite.

Compoziţia spectacolului a fost pregătită de I. Bahterev, Bor. Levin şi Daniil Harms.

Punerea în scenă de I. Bahterev.

(Sursa: http://www.geocities.com/Athens/8926/Kharms_Docs.html)

DANIIL HARMS
Obiecte şi figuri descoperite de Daniil Ivanovici Harms

1. Semnificaţia oricărui obiect este variată. Distrugînd toate semnificaţiile, cu excepţia uneia singure, facem respectivul obiect imposibil. Distrugînd şi această ultimă semnificaţie, distrugem şi existenţa însăşi a obiectului.

2. Orice obiect (neînsufleţit sau creat de om) are patru semnificaţii de lucru şi încă una, esenţială. Primele patru sunt: 1) semnificaţia descriptivă (geometrică), 2) semnificaţia ca obiectiv (utilizată), 3) semnificaţia acţiunii emoţionale asupra omului, 4) semnificaţia acţiunii estetice asupra omului. Cea de-a cincea semnificaţie este determinată de însuşi faptul existenţei obiectului: ea se află în afara relaţiei dintre obiect şi om şi serveşte obiectul. Cea de-a cincea semnificaţie este libera voinţă a obiectului.

3. Omul, intrînd în comunicare cu obiectul, îi studiază cele patru semnificaţii de lucru. Cu ajutorul lor, obiectul se încadrează în conştiinţa omului, unde trăieşte de fapt. Dacă omul s-ar ciocni de un

ansamblu de obiecte cu numai trei semnificaţii din cele patru, ar înceta să mai fie om. Iar omul care observă un ansamblu de obiecte, lipsite de toate cele patru semnificaţii de lucru, încetează să mai fie observator, transformîndu-se în obiectul creat de el însuşi. Sieşi îşi atribuie cea de-a cincea semnificaţie a propriei existenţe.

4. Cea de-a cincea semnificaţie, esenţială, obiectul o posedă doar în afara omului, adică pierzîndu-şi tatăl, casa şi solul. Un asemenea obiect „planează".

5. Decisive nu sunt doar obiectele, ci, de asemenea, gesturile şi acţiunile.

6. Ce-a de-a cincea semnificaţie a dulapului este dulapul. Cea de-a cincea semnificaţie a fugii este fuga.

7. Mulţimea infinită a adjectivelor şi a definiţiilor verbale mai complexe este reunită de cuvîntul „dulap".

8. Scindînd dulapul în patru discipline, corespunzătoare celor patru semnificaţii de lucru ale dulapului, am obţine patru obiecte, care, la un loc, reprezintă dulapul. Dar dulapul ca atare n-ar exista şi unui asemenea dulap sintetic nu i-am putea atribui cea de-a cincea semnificaţie a dulapului. El, alcătuind un întreg doar în capul nostru, ar poseda patru semnificaţii esenţiale şi patru de lucru. Chiar în momentul dislocării în afara noastră, ar exista patru obiecte, care ar avea cîte o semnificaţie esenţială şi cîte una de lucru.

Dacă un observator s-ar lovi de ele, n-ar mai fi om.

9. În conştiinţa omului, obiectul are patru semnificaţii de lucru şi o semnificaţie în calitatea de cuvînt (dulap). Cuvîntul dulap şi dulapul ca obiect concret există în sistemul lumii concrete alături de celelalte obiecte, pietre şi aştri. Cuvântul dulap există în sistemul de noţiuni alături de cuvintele: om sterilitate, desime, traversare etc.

***

Ce ciudat, ce inexprimabil de ciudat e că, dincolo de zid, dincolo de zidul acesta, stă pe duşumea un om cu picioarele întinse, încălţate cu cizme cărămizii, şi cu faţa răutăcioasă.

N-aş avea nevoie decît să fac o gaură în perete şi să mă uit la el, că aş vedea de îndată cum stă omul acela răutăcios.

Dar nu trebuie să mă gîndesc la el. Cine-i el, mă rog? Dar, dacă-i o particulă din viaţa noastră, ajunsă la noi în zbor din neanturile imaginare ? Oricine-ar fi, să-l lăsăm în plata Domnului.

<22 iunie 1931>

Zero şi nul

Îmi iau curajul să afirm următoarele:

1. Uitaţi-vă cu atenţie la nul, pentru că nu-i ceea ce credeţi.

2. Noţiunea de „mai mare" şi „mai mic" este tot atît de inoperantă ca şi cea de „mai sus" şi „mai jos". Este vorba de condiţia noastră particulară de a considera un număr mai mare decît altul şi, conform acestui criteriu, am ordonat numerele, creînd seria solară. Nu numerele sunt inventate de noi, ci ordinea lor. Multora li se va părea că esenţa numărului depinde total de poziţia lui în seria solară, dar eu îmi asum curajul să afirm că numărul poate fi studiat independent, în afara ordinii. Şi numai aceasta va fi adevărata ştiinţă a numerelor.

3. Presupun că unul dintre mijloacele de a descoperi adevăratele însuşiri ale numărului, şi nu valoarea lui ordinală, este acela de a acorda atenţie anomaliilor lor.

4. Presupun şi chiar îmi iau curajul să afirm că doctrina despre infinit va fi doctrina despre nul. Spre deosebire de zero, eu numesc nul tocmai ceea ce înţeleg prin el.

5. Simbolul zero-ului este 0. Iar simbolul nulului este O. Cu alte cuvinte, vom considera că simbolul nulului este un cerc.

6. Trebuie să spun că chiar şi seria noastră solară, imaginară, dacă vrea să corespundă realităţii, trebuie să înceteze a mai fi rectilinie şi să se curbeze. Curbarea ideală va fi uniformă şi constantă şi, în cazul continuării infinite, seria solară se va transforma într- un cerc.

7. Ce-i drept, aceasta nu va fi doctrina fundamentală a numărului, dar va fi o corecţie importantă a noţiunii noastre de serie numerică.

Încercaţi să vedeţi în nul tot cercul numeric. Sunt sigur că veţi izbuti cu timpul. Şi de aceea, fie ca simbolul nulului să ramînă 0.

<9-10 iulie 1931>

***

Forța stocată în cuvinte trebuie eliberată. Există combinații din cuvinte, în cazul cărora acțiunea forței devine mai evidentă. Nu este bine să ne gîndim că această forță nu face obiectele să se miște. Sunt sigur că forța cuvintelor o poate face și pe asta. Dar acțiunea cea mai prețioasă a forței este aproape indefinibilă. O reprezentare grosolană a acestei forțe o obținem din ritmurile versurilor metrice. Nu trebuie considerate invenție nici căile complexe ca ajutor al versurilor metrice la mișcarea de către un oarecare membru al corpului. Aceasta este cea mai grosolană și, în același timp, cea mai slabă manifestare a forței verbale. Acțiunile ulterioare ale acestei forțe nu prea sunt accesibile înțelegerii noastre de bun-simț. Dacă ne putem gîndi la metoda de studiere a acestor forțe, atunci această metodă trebuie să fie cu totul alta decît metodele folosite pînă acum în știință. Aici, în primul rînd, drept argument nu poate servi faptul sau experiența. Mie... hî... îmi e greu să spun cu ce va trebui să demonstrăm și să verificăm cele spuse. Deocamdată am știre de patru mașini verbale: versurile, rugăciunile, cîntecele și descîntecele. Aceste mașini nu sunt construite pe calea calculului sau raționamentului, ci pe altă cale, a cărei denumire este ALFABET.

<1931>

***

Apa de jos a oglindit tot ce era sus.

Intrarea este închisă. Numai celui ieșit din apă, care-i curat, i se va deschide intrarea.

Drumețul merge prin grădina verde. Copacii, iarba și florile își fac treaba.

Și în toate-i natura.

Iată o piatră uriașă de formă cubică.

Iar pe piatră stă un om și cîrmuiește natura.

Cine știe mai mult decît acest om?

nu este corect.

<1931>

***

„Infinitul, iată răspunsul la toate întrebările. Toate întrebările au un singur răspuns. Şi de aceea nu există multe întrebări, există una singură. Această întrebare este: ce este infinitul?" Am scris aceste fraze pe hîrtie, le-am recitit şi am continuat: „Infinitul, ni se pare, are direcţie, pentru că ne-am obişnuit să percepem totul grafic. Ceva mare are drept corespondent un segment mare, iar ceva mic – un segment scurt. Infinitul este dreapta care nu are sfîrşit nici la dreapta, nici la stînga. Dar această dreaptă nu-i este accesibilă înţelegerii noastre. Dacă pe o duşumea ideal de netedă este un obiect neted, plat, putem intra în posesia acestui obiect numai în cazul în care ajungem la marginile lui; atunci putem atinge cu mîna marginea acestui obiect şi-l putem ridica. O dreaptă infinită nu poate fi atinsă, nici cuprinsă cu gîndirea noastră. Ea nu ne străpunge nicăieri, căci, pentru a străpunge ceva, trebuie descoperit capătul dreptei, care nu există. Ea este tangenta la cercul gîndirii noastre. Atingerea ei este atît de imaterială, atît de mică, încît propriu-zis nici nu există atingere. Ea se exprimă prin punct. Iar punctul este o figură infinit de inexistentă. însă noi ne reprezentăm punctul ca pe un punctişor infinit de mic. Dar acest punctişor este fals. Şi reprezentarea noastră despre dreapta infinită este falsă. Infinitul a două direcţii, spre început şi spre sfîrşit, este atît de inexplicabil, încît nici nu ne preocupă, nu ni se pare o minune şi, mai mult chiar, nici nu există pentru noi. Dar infinitul unei direcţii, care are început, deci un asemenea infinit ne zguduieşte. Ne străpunge cu începutul sau sfîrşitul lui, şi segmentul de dreaptă, care formează o coardă în cercul conştiinţei noastre, pe de o parte este înţeles de noi, iar pe de altă parte ne pune în legătură cu infinitul. Ceva care nu a început nicăieri şi nu se va sfîrşi nicăieri noi nu ne putem reprezenta decît sub formă distorsionată. Această formă este astfel: ceva nu a început niciodată şi de aceea nici nu se va sfîrşi vreodată. Această reprezentare despre ceva este o reprezentare despre nimic. Noi punem începutul în legătură cu sfîrşitul şi de aici extragem prima teoremă: ceea ce nu începe nicăieri nici nu se termină nicăieri, iar ceea ce începe undeva se şi sfîrşeşte undeva. Primul este infinitul, al doilea – finitul. Primul este nimic, al doilea este ceva."

Am scris toate acestea, le-am recitit şi am început să gîndesc aşa :

„Nu cunoaştem un fenomen cu o singură direcţie. Dacă există mişcare spre dreapta, trebuie să existe şi mişcare spre stînga. Dacă există direcţie în sus, asta presupune şi existenţa direcţiei în jos. Aceasta este legea simetriei, legea echilibrului. Şi dacă o parte a direcţiei ar pierde cealaltă parte a direcţiei, echilibrul s-ar strica şi universul s-ar răsturna. Orice fenomen îşi are fenomenul invers. Orice teză îşi are antiteza. Ceea ce este infinit în sus este infinit în jos, ceea ce este finit în sus este finit în jos. Şi pînă acum, în anul 1932, această lege nu a fost încălcată în natură. Nu vedem limita creşterii temperaturile, dar vedem limita scăderii, care este zero absolut, temperatura de 273. Pînă acum n-am atins-o. Oricît de mult ne-am apropiat de ea, n-am atins-o. Şi nu ştim ce se întîmplă cu natura cînd se va atinge această limită. Aici este o situaţie interesantă: ca să atingi limita minimă, trebuie să presupui existenţa limitei maxime. În caz contrar, ar trebui trase următoarele concluzii: sau că limita maximă va fi existînd pe undeva, dar deocamdată nu o cunoaştem, sau că temperatura de 273° nu este limita minimă, sau că, atingând limita minimă, natura se transformă într-atîta, încît încetează să mai existe, sau că teoria despre capetele infinitului nu este corectă. În ultimul caz, premisa: „Ceva nu a început niciodată nu se va sfîrşi niciodată" nu poate fi luată drept: „Ceva nu a început niciodată şi de aceea nu se va sfîrşi niciodată", iar infinitul celor două direcţii ar înceta a mai fi nimic şi ar deveni ceva. Am prinde infinitul de coadă".

Am scris cu unele întreruperi, apoi am recitit totul cu mare interes şi am continuat să meditez astfel:

> „Iată numerele. Nu ştim ce sunt ele, dar vedem că, datorită cîtorva dintre proprietăţile lor, se aliniază într-o ordine strictă şi cît se poate de bine definită. Şi chiar mulţi dintre noi cred că numerele nu sunt decît expresia acestei ordini şi că, în afara acestei ordini, existenţa numerelor este absurdă. Dar această ordine este în aşa fel, încît prin începutul ei presupune unitatea. Apoi mai urmează o unitate, încă o unitate ş.a.m.d. la nesfîrşit. Numerele exprimă această ordine: 1, 2, 3 etc. Şi, iată, avem în faţă modelul infinitului unei direcţii. Este un infinit dezechilibrat. Într-una din direcţiile sale are sfîrşit, iar în cealaltă – nu are. Ceva a început

undeva şi nu s-a sfîrşit nicăieri şi ne-a străpuns cu începutul lui, începînd cu unu. Cîteva numere dintre primele zece s-au încadrat în cercul conştiinţei noastre şi ne-au pus în legătură cu infinitul. Dar mintea noastră nu a putut suporta asta, noi am echilibrat şirul numeric infinit cu ajutorul altui şir numeric infinit, creat conform principiului primului, dar aranjat de la începutul primului în direcţia inversă. Punctul de unire al acestor două şiruri, unul natural şi ininteligibil, iar altul în mod clar inventat, dar care îl explică pe primul, deci punctul lor de unire, l-am numit zero. Şi iată că şirul numeric nu începe şi nu se sfîrşeşte nicăieri. A devenit nimic. S-ar părea că aşa este, dar aici nulul strică totul. El stă undeva în mijlocul şirului infinit şi se deosebeşte calitativ de acesta. Ceea ce noi am numit nimic mai are în sine ceva, care, în comparaţie cu acest nimic, este un nimic nou. Două nimicuri? Două nimicuri şi reciproc contradictorii? Atunci un nimic este ceva. Atunci ceva, care nu încape nicăieri şi nu se sfîrşeşte nicăieri, este ceva ce nu conţine în sine nimic".

Am citit cele scrise şi m-am gîndit mult timp. Apoi n-am mai gîndit cîteva zile. Pe urmă am căzut iar pe gînduri. Mă interesau numerele şi gîndeam aşa:

„Ne reprezentăm numerele drept anumite proprietăţi ale relaţiilor dintre unele proprietăţi ale lucrurilor. Şi, astfel, lucrurile au creat numerele".

Aici, am înţeles că e ceva stupid, că raţionamentul meu este tîmpit. Am deschis larg fereastra şi am început să mă uit în curte. Am văzut cum prin curte se plimbă nişte cocoşi şi găini.

< 2 august 1932 >

(Traducere din limba rusă de Emil Iordache, în Daniil Harms, *Mi se spune capucin*, Editura „Polirom", Iaşi, 2003)

Arte plastice şi arhitectură

VASILI KANDINSKI

Spiritualul în artă

I. *Introducere*

Orice operă de artă este copilul vremii sale, adesea şi izvorul nostru de a simți.

Fiecare epocă de cultură generează propria-i artă, irepetabilă. Străduința de a reda viață unor principii artistice din trecut nu poate produce altfel de opere decît cel mult asemănătoare unui copil născut mort. Ne-ar fi, de pildă, cu neputință să simțim şi să trăim pe plan interior la fel ca vechii greci. (...)

Există însă o altfel de asemănare exterioară a formelor artistice, la baza căreia stă o necesitate de mare importanță. Este corespondența dintre aspirațiile *interioare* ale unei atmosfere moral-spirituale de ansamblu, dintre năzuința de a atinge țeluri deja urmărite în esență, ulterior însă abandonate, şi forme artistice folosite în mod logic cîndva în trecut şi cu succes, puse în slujba aceloraşi aspirații. În acest fel s-au putut naşte – cel puțin – simpatia, înțelegerea noastră pentru primitivi, chiar înrudirea interioară cu ei. Ca şi noi, acei artişti cu suflet pur se străduiau să transpună în operele lor esența interiorității, efort care implică de la sine renunțarea la orice aspecte exterioare şi întîmplătoare.

Acest important punct de contact interior rămîne totuşi un punct. Sufletul nostru care, după o lungă perioadă de materialism, abia începe să se trezească, tăinuieşte germenii deznădejdii de a nu cunoaşte credința, de a fi fost lipsit de scop şi ideal. Coşmarul concepțiilor materialiste, care au făcut din viața universului un joc malefic lipsit de țel, încă nu a pierit în întregime. Sufletul pe cale de a se trezi se mai află încă sub puternica impresie a acestui coşmar. Doar o firavă lumină pîlpîie ca o

picătură într-un uriaş cerc negru. Această lumină firavă este doar o presimțire, pe care sufletul nu se încumetă pe deplin s-o privească, în dubiu fiind dacă ea poate fi altceva decît un vis, cercul negru fiind realitatea. Îndoieli de acest fel şi suferințele încă apăsătoare generate de filozofia materialistă deosebesc puternic sufletul nostru de cel al „primitivilor". În sufletul nostru există fisuri; el sună, dacă ştii să-l atingi, ca un vechi vas prețios, cu crăpături, găsit îngropat în pământ. De aceea, înclinarea spre primitivitate, aşa cum o trăim în momentul de față, nu poate fi în actuala formă, împrumutată de fapt, decît de scurtă durată.

Aceste două feluri de asemănare ale artei noi cu forme ale unor vremuri de demult sînt, precum se poate uşor constata, diametral opuse. Primul este de ordin exterior şi, de aceea, nu are nici un viitor. Al doilea este de ordin interior şi ascunde în sine sămînța viitorului. (...) S-a spus mai sus că arta este copilul vremii sale. O astfel de artă nu poate decît să repete, pe cale artistică, ceea ce, în atmosfera prezentă, există clar şi predominant ca realitate. Această artă, care nu cuprinde în ea potențe ale viitorului, care deci nu este decît un copil al epocii şi niciodată nu va ajunge să gesteze matern viitorul, este o artă castrată. Ea are viață scurtă şi moare moralmente atunci cînd se schimbă atmosfera în care a luat formă.

Cealaltă artă, capabilă de dezvoltări ulterioare, îşi are şi ea rădăcinile în spiritualitatea vremii sale, dar, în acelaşi timp, în loc să fie doar un ecou în oglindă a acesteia, are o forță profetică însuflețitoare, cu efecte posibile la mari distanțe în timp şi spațiu.

Viața spirituală, din care face parte şi arta, fiind unul din cei mai puternici agenți ai acestei vieți, este în esența ei o mişcare de înaintare şi înălțare complicată, dar precisă şi uşor accesibilă. Această mişcare este mişcarea cunoaşterii. Ea poate lua forme variate, în fond, însă păstrează mereu acelaşi înțeles interior şi scop.

Rămîn însă învăluite în întuneric cauzele care fac necesară o astfel de mişcare de înaintare şi înălțare, „cu sudoarea frunții", prin suferințe, rău şi chinuri. După ce o treaptă este atinsă şi mulți bolovani sînt înlăturați din drum, o invizibilă mînă malefică aruncă în cale alte pietre, care uneori par să astupe cu totul această cale, făcînd-o de nerecunoscut.

Deodată însă apare, inevitabil, un om ca noi toți, dar care deține, tainic implantată în el, o putere a „privitului". (...)

II. *Mişcarea*

Un triunghi de mari dimensiuni, divizat în părţi inegale, cu porţiunea cea mai ascuţită îndreptată în sus – iată o schemă exactă a vieţii spirituale. Cu cît ne îndreptăm mai jos, cu atît mai mari, mai late, mai cuprinzătoare şi mai înalte devin porţiunile triunghiului divizat.

Întregul triunghi se mişcă încet, abia perceptibil, înainte, înapoi şi în sus, iar acolo unde „astăzi" identificăm vîrful cel mai înalt, se va afla „mîine" porţiunea următoare, prin urmare, ceea ce astăzi este accesibil numai vîrfurilor, ceea ce rămîne pentru tot restul triunghiului o fantazare de neînţeles, va deveni mîine un conţinut al vieţii, plin de tîlc şi sentiment pentru a doua porţiune a triunghiului. În vîrful vîrfului se află uneori un singur om. Privirea lui, plină de bucurie, seamănă de fapt cu o tristeţe lăuntrică incomensurabilă. Nici cei mai apropiaţi lui nu-l înţeleg. (...)

Realităţile obiectuale a căror redare arta o consideră scopul ei unic rămîn mereu aceleaşi. Problema lui „ce" în artă dispare în aceste condiţii *eo ipso*. Nu mai rămîne decît întrebarea „cum" o realitate corporală va fi redată de artist. Această întrebare devine un crez. Din artă a fost extirpat sufletul. (...) În chiar întrebarea „cum?" zace sîmburele ascuns al vindecării. Iar dacă acest „cum?" rămîne, în general, fără rezultat, există, totuşi, în acel „altfel" (adică ceea ce numim încă şi astăzi „personalitate"), posibilitatea de a vedea obiectul real nu numai în materialitatea dură, dar şi ceva mai puţin corporal decît realul perioadei realiste, care trebuie redat numai „aşa cum este", „fără intervenţia fantazării".

Dacă acest „cum" include şi emoţiile artistului şi este în stare să iradieze trăirile lui cele mai nuanţate, atunci arta se şi află în pragul drumului pe care, mai tîrziu, va găsi negreşit acel cîndva pierdut „ce", devenit pîinea spirituală a actualului început de reînviere spirituală. Acest nou „ce" nu va mai fi acel „ce" material, figurativ, al perioadei depăşite, ci un *conţinut artistic*, suflet al artei fără de care trupul ei (factorul „cum") nu poate duce o viaţă pe deplin sănătoasă; întocmai ca omul – fie individ, fie popor.

Acest „ce" este conţinutul pe care numai arta îl poate cuprinde şi exprima cu limpezime prin mijloacele ei specifice.

III. *Cotitură spirituală*

Triunghiul spiritual înaintează şi se înalţă cu încetul. (...) Atunci cînd religia, ştiinţa şi morala (ultima cu ajutorul puternicului sprijin al lui Nietzsche) sînt supuse unor zguduiri, iar stîlpii exteriori de susţinere sînt ameninţaţi de prăbuşire, omul îşi întoarce privirea de la cele din afară spre sine însuşi.

Literatura, muzica şi arta sînt primele domenii, şi cele mai sensibile, în care această orientare spirituală se face realmente simţită. Aceste domenii reflectă de îndată imaginea sumbră a prezentului şi presimt valori care la început sînt sesizate, la dimensiuni infinitezimale, doar de foarte puţini, în timp ce pentru marea mulţime a oamenilor ele nici nu există. Domeniile artistice reflectă marele întuneric care iese la iveală, la început abia semnalizat. La rîndul lor, ele se întunecă şi se încruntă. Pe de altă parte, se distanţează de conţinutul lipsit de suflet al vieţii actuale şi se îndreaptă către subiecte şi împrejurări care lasă mînă liberă strădaniilor şi căutărilor nematerialiste ale sufletului însetat. (...)

Maeterlinck evocă o astfel de atmosferă, în primul rînd prin mijloace pur artistice, printre care elementele materiale (cetăţi sumbre, nopţi cu lună, mlaştini, vînt, bufniţe etc.) joacă un rol mai curînd simbolic, fiind folosite în special ca sunet interior[1].

Principalul procedeu al lui Maeterlinck stă în folosirea cuvîntului. *Cuvîntul este un sunet interior*. Acest sunet interior derivă parţial (sau poate în primul rînd) din obiectul care, prin cuvînt, devine denumire. Dar atunci cînd cuvîntul însuşi nu poate fi văzut şi este auzit doar numele lui, se naşte în mintea ascultătorului o reprezentare abstractă, un obiect dematerializat, care de îndată trezeşte în „inimă“ o vibraţie. Astfel, *copacul* din livadă, *verde*, *galben*, *roşu*, înseamnă doar o reprezentare materială, o formă întîmplător materializată a copacului, pe care îl „simţim“ interior atunci cînd auzim cuvîntul copac. Folosirea îndemînatică (în funcţie de *simţirea* poetică) a unui cuvînt, repetarea lui *interioară* necesară de două, de trei, de mai multe ori poate duce numai la amplificarea sunetului interior, dar este în stare să scoată la iveală şi alte însuşiri spirituale, încă nebănuite. În sfîrşit, prin repetarea frecventă a cuvîntului (joc agreat, uitat mai tîrziu de tineret), acesta îşi pierde înţelesul exterior al denumirii. La fel va fi uitat şi înţelesul devenit abstract

al obiectului desemnat, ivindu-se gol numai *sunetul* pur al cuvîntului. Acest sunet „pur“ îl mai auzim poate în subconştient şi în acordul cu obiectul real sau, mai tîrziu, abstractizat. În acest din urmă caz, sunetul pur trece pe primul plan şi exercită o presiune directă asupra sufletului, care ajunge să fie supus unei vibraţii fără obiect, vibraţie încă mai complicată, aş spune, mai „suprasenzorială“ decît emoţia creată de sunetul unui clopot, al unei corzi sonore, al unei scînduri căzute. La acest punct se deschid mari posibilităţi pentru o literatură viitoare. (...) Iar *cuvîntul*, care are prin urmare două înţelesuri – mai întîi unul direct sesizabil şi apoi unul interior, ascuns, – constituie adevărata substanţă a *poeziei* şi literaturii; o substanţă pe care numai această formă de artă o poate folosi şi prin care ea se adresează sufletului. (...)

Muzicienii cei mai moderni, de exemplu Debussy[2], prezintă impresii *spirituale* pe care le culeg adesea din natură, transformîndu-le în forme pur muzicale, în imagini ale spiritului. (...) În ciuda punctului de contact cu impresioniştii, impulsul acestui muzician spre conţinuturile interioare este atît de puternic, încît în operele lui poate fi de îndată recunoscută ţîşnirea sufletului sonor al prezentului, cu toate suferinţele lui chinuitoare şi nervii lui zdruncinaţi. Pe de altă parte, Debussy nu utilizează nici în imaginile „impresioniste“ o notaţie pe de-a-ntregul materială, caracteristică muzicii programatice, ci se limitează la exploatarea valorii *interioare* a fenomenului.

Asupra lui Debussy a avut o mare influenţă muzica rusă (Mussorgski[3]). De aceea nu este de mirare că Debussy are o anume înrudire cu tinerii compozitori ruşi, între care trebuie socotit în primul rînd Skriabin[4]. Între compoziţiile celor doi există un sunet interior înrudit. (...)

După ţelurile idealiste, în pictură vin la rînd căutările impresioniste care le-au înlocuit pe primele. Ultimele se încheie în forma lor dogmatică şi prin aspiraţiile pur naturaliste. Teoria neoimpresionismului (care se consideră o metodă universală recunoscută) susţine ideea de a nu fixa pe pînză un fragment întîmplător luat din natură, ci a înfăţişa natura întreagă în strălucirea şi somptuozitatea ei[5].

Cam în aceeaşi perioadă luăm act de alte trei fenomene complet diferite: 1) de Rosetti[6] şi elevul său Burne-Jones[7] cu şirul lor de discipoli; 2) de Böcklin[8], cu urmaşul lui direct Stuck[9] şi discipolii lor; 3) de Segantini[10] ai cărui imitatori strict formali alcătuiesc o suită care nu e bună de nimic.

Aceste trei nume au fost alese tocmai ca exemple caracteristice ale unor căutări în domenii imateriale. (...) Aceştia sînt cercetătorii interiorității în lumea exterioară. Pe altă cale, mai apropiată de *mijloacele picturale pure*, a pornit în aceeaşi misiune cercetătorul noilor legi ale formei – *Cézanne*. (...) Picasso încearcă să ajungă la constructiv pe calea relațiilor numerice. În ultimele sale lucrări (1911), Picasso ajunge logic la nimicirea, la distrugerea materialității, dar nu prin anihilarea ei, ci printr-un soi de îmbucătățire a părților componente şi distribuirea lor constructivă pe suprafața tabloului. În chip ciudat, s-ar părea însă că vrea, cu toate acestea, să păstreze aparența materialității. Picasso nu se sperie de nici un mijloc şi, dacă în problema purei forme grafice îl stînjeneşte culoarea, atunci o aruncă peste bord şi pictează un tablou în brun şi alb. Tocmai aceste probleme constituie principala forță a lui Picasso. Matisse – culoarea. Picasso – forma. Două orientări de seamă spre un țel de seamă.

IV. *Piramida*

În felul acesta, diferite genuri de artă pornesc treptat să exprime ceea ce pot exprima mai bine, fiecare din ele cu mijloacele pe care le deține în exclusivitate.

Dar tocmai în ciuda sau mulțumită acestei separări, nicicînd în ultima vreme nu s-au aflat artele, ca atare, mai aproape una de alta decît în acest ultim ceas al unei cotituri spirituale.

În toate cele arătate se află germenii aspirației spre ceea ce este dincolo de natural, spre abstracție şi spre *natura interioară*. Conştient sau inconştient, artiştii ascultă de cuvîntul lui Socrate: „Cunoaşte-te pe tine însuți!“. Conştient sau inconştient, ei se adresează treptat şi în principal materialului ce le stă la dispoziție; îl examinează şi aşază pe cîntarul spiritului valoarea interioară a elementelor care se potrivesc creației în arta lor poprie.

Iar din această aspirație rezultă de la sine consecința firească – o *comparație* a elementelor proprii cu cele ale altui gen de artă. Într-un asemenea caz, cele mai bogate învățăminte le oferă muzica. Lăsînd la o parte cîteva excepții şi abateri, muzica este arta care, de mai multe secole încoace, nu-şi foloseşte mijloacele pentru a reprezenta fenomenele

naturii, ci ca mijloc de expresie a stării sufleteşti a artistului şi pentru a zămisli viaţa proprie a tonurilor muzicale. (...) De aici se trage interesul actual al picturii pentru ritm, pentru construcţia matematică, abstractă, precum şi actuala preţuire a repetiţiei tonului cromatic, a felului în care culoarea este pusă în mişcare etc.

(...) Pictura este încă şi astăzi aproape complet dependentă de formele naturale, de formele împrumutate din natură. Iar sarcina picturii este astăzi să-şi examineze forţele şi mijloacele, să le cunoască, aşa cum muzica o face demult, precum şi să încerce să aplice în scopul creaţiei aceste mijloace şi forţe într-un mod pur pictural.

După cum adîncirea unui anume gen de artă în sine îl delimitează de celelalte, tot astfel comparaţia le reuneşte iarăşi în aspiraţiile *interioare*. (...)

V. *Acţiunea culorii*

Atunci cînd îţi plimbi privirea pe o paletă acoperită de culori, rezultă două efecte principale:

1) Un efect *pur fizic*, ochiul însuşi fiind cucerit de frumuseţea şi de alte calităţi ale culorii. (...)

2) Al doilea rezultat important al observării culorii este efectul *psihic* al acesteia. Aici iese la lumină forţa psihică a culorii, care trezeşte o vibraţie sufletească. Iar forţa primă, elementară, fizică, devine calea pe care culoarea ajunge la suflet. (...) *Este limpede deci că armoniile cromatice nu se pot baza decît pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc.* Această bază va fi denumită *principiul necesităţii interioare*.

VI. *Limbajul formelor şi al culorilor*

Tonul muzical are acces direct la sufletul omului, unde găseşte imediat ecou, de vreme ce omul are „muzica în el însuşi". „Oricine ştie că galbenul, portocaliul şi roşul exprimă şi transmit ideea de bucurie, de abundenţă" (Delacroix)[11].

Aceste două citate dovedesc profunda înrudire a artelor între ele, în general, şi a muzicii cu pictura, în special. Pe această frapantă înrudire şi-a construit cu siguranţă Goethe opinia că pictura trebuie să-şi obţină

propria tonalitate de fond. Această formulare profetică a lui Goethe reprezintă o presimțire a situației în care se găseşte azi pictura, situație care este punctul de plecare al unui drum pe care pictura se va dezvolta cu ajutorul propriilor ei mijloace, pînă la nivelul artei în abstract, ajungînd, în cele din urmă, la *compoziția* pur picturală.

În acest scop îi stau la dispoziție două mijloace:

1) Culoarea.

2) Forma.

Forma ca delimitare a unui obiect (real sau nu) sau ca delimitare pur abstractă a unui spațiu, a unei suprafețe, poate exista prin ea însăşi, autonomă. Culoarea nu. Culoarea nu poate fi extinsă peste anumite limite. Un roşu infinit nu poate exista decît sub aspect conceptual sau spiritual. (...) *Acest raport de neevitat dintre culoare şi formă ne determină să observăm efectele exercitate de formă asupra culorii*[12]. Forma însăşi, fie ea şi complet abstractă şi aidoma unei forme geometrice, are propriul ei sunet interior; este o esență spirituală cu trăsături care fac parte din identitatea ei. (...) Întrucît numărul culorilor şi al formelor este infinit, combinațiile posibile sînt şi ele infinite – la fel şi acțiunile lor. Acest material este inepuizabil.

În sens restrîns, forma nu este, în nici un caz, altceva decît delimitarea unei suprafețe de alta. Aceasta ar fi definiția ei exterioară. Întrucît însă tot ceea ce este exterior ascunde în sine şi o realitate interioară (care iese la iveală mai mult sau mai puțin), tot astfel orice *formă* are şi un *conținut interior*[13]. *Forma este, prin urmare, expresia conținutului interior.* Aceasta este definiția ei în miezul interior al lucrului. (...) Cele două fețe ale formei sînt, în acelaşi timp, cele două scopuri ale ei. De aceea, delimitarea exterioară este total corespunzătoare numai atunci cînd scoate la iveală în modul cel mai expresiv conținutul interior al formei[14]. Aspectul exterior al formei, adică delimitarea care în acest caz slujeşte formei drept instrument, poate fi foarte diferit.

1. Sau forma va sluji, ca *delimitare*, scopului de a decupa un obiect material dintr-o suprafață, prin urmare de a desena acest obiect material pe suprafață, sau

2. Forma va *rămîne abstractizată*, adică nu va indica nici un obiect real, ci va avea o existență pur abstractă. (...) *Între aceste două limite extreme se află un număr infinit de forme*, în care ambele aspecte sînt

prezente, dominate fie de elementul material, fie de cel abstract. (...) Cu cît componenta abstractă a formei se găseşte într-o mai mare libertate, cu atît sonoritatea ei este mai pură şi totodată mai primitivă. Prin urmare, într-o compoziţie în care corporalul este mai mult sau mai puţin de prisos, acesta poate fi, mai mult sau mai puţin, lăsat pe dinafară şi înlocuit fie cu forme pur abstracte, fie cu forme corporale total abstractizate. (...) Tocmai această posibilitate, aparent arbitrară, dar în realitate strict determinabilă, de a deplasa formele, constituie unul din izvoarele unui infinit şir de creaţii pur artistice.

Prin urmare, supleţea unei forme singulare, schimbarea aşa-zisă interior-organică, direcţionarea ei în imagine (mişcarea), dominanta obiectuală sau a abstracţiei în această formă singulară, pe de o parte, iar pe de alta, asocierea dintre formele care constituie formele mari ale grupurilor de forme, asocierea dintre formele singulare şi grupurile de forme alcătuind forma cea mare a imaginii de ansamblu, apoi principiile consonanţei sau ecoului tuturor părţilor citate, adică îmbinarea formelor singulare, stînjenirea unei forme prin alta; de asemenea deplasarea, antrenarea sau ruperea formelor singulare, tratarea egală a grupurilor de forme, a combinării elementelor voalate cu cele prezentate direct, a combinării dintre ritmicitate şi aritmie pe aceeaşi suprafaţă, a combinării formelor abstracte pur geometrice (mai simple sau mai complicate) cu forme geometrice mai puţin precizabile, a combinării diverselor delimitări dintre forme (mai accentuate, mai slabe) etc. – toate acestea sînt elemente conturînd existenţa unui posibil „contrapunct“ pur grafic şi care vor conduce la acest contrapunct. Va fi contrapunctul artei de alb-negru, atîta vreme cît lipseşte culoarea. Iar culoarea, care oferă ea însăşi un material contrapunctic, ascunzînd în ea un potenţial infinit, va conduce, laolaltă cu desenul, spre marele contrapunct al picturii, prin care pictura va ajunge la idealul compoziţional şi, ca artă cu adevărat pură, se va pune în slujba divinului. Mereu acelaşi gînd infailibil o va duce pe culmile ameţitoare ale *principiului necesităţii interioare*. Necesitatea interioară ia naştere din trei motivaţii de ordin mistic. Ea presupune trei exigenţe mistice:

1. Fiecare artist este dator, ca spirit creator, să-şi exprime propria personalitate (Elementul personalităţii).

2. Fiecare artist, ca fiu al epocii sale, este dator să dea expresia specificului acestei epoci. (Elementul stilistic în valorile de ordin interior,

alcătuit din limbajul epocii şi limbajul naţiunii, atîta vreme cît naţiunea va exista ca atare.)

3. Fiecare artist, ca slujitor al artei, este dator să exprime prin artă specificul artei în general. (Element al artisticului pur şi simplu şi veşnic, permanent pentru toţi oamenii, la toate popoarele şi în toate timpurile, vizibil în opera fiecărui artist, el nu cunoaşte, ca elemente de bază, în artă, restricţii de timp şi de spaţiu.) Este îndeajuns să pătrunzi cu privirea spirituală primele două elemente pentru a-l vedea clar pe al treilea. Vom înţelege atunci că şi o coloană de templu indian grosolan cioplită este pe deplin animată de acelaşi duh ca şi cea mai animată operă „modernă". (...)

Artistul trebuie să fie orb faţă de formele „recunoscute" sau „nerecunoscute" şi surd în faţa teoriilor şi dorinţelor epocii. Ochiul lui – mereu deschis – trebuie să se îndrepte spre viaţa interioară, iar urechea să şi-o aplece spre glasul necesităţii interioare. Numai atunci va fi îndreptăţit să întindă mîna spre oricare din mijloacele permise şi, la fel de uşor, spre oricare din cele interzise.

Aceasta este singura cale pe care poate fi exprimat ceea ce apare, mistic vorbind, ca necesar.

Toate mijloacele sînt sfinte, dacă sînt, interior, necesare.

Toate mijloacele sînt păcătoase dacă nu izvorăsc din izvorul necesităţii interioare. (...)

O astfel de gramatică a picturii poate fi deocamdată doar presimţită şi, dacă ar fi, în cele din urmă, să se ajungă la ea, atunci va fi edificată nu atît pe baza legilor fizice (cum s-a şi încercat şi azi se încearcă din nou, în cubism), cît pe baza *legilor necesităţii interioare*, pe care le putem denumi liniştiţi legi sufleteşti.

Vedem astfel cum la baza celor mai mici ca şi a celor mai mari probleme ale picturii va sta *interioritatea*. Drumul pe care ne şi aflăm astăzi – marele noroc al timpului nostru – este drumul pe care ne vom elibera de exterioritate[15], pentru ca în locul acestui principal fundament să aşezăm un altul fundamental, esenţial, al necesităţii interioare. (...)

Renunţarea la figurativ şi unul din primii paşi făcuţi în *imperiul abstracţiunii* a avut loc în sistemul de raporturi grafico-picturale prin *excluderea dimensiunii a treia*, adică *prin efortul de a păstra „tabloului" caracterul de pictură pe o suprafaţă*. Modelarea a fost eliminată. În

acest fel, *obiectul real se deplasa spre abstracție*, ceea ce însemna un anume progres. Acest progres a avut însă imediat drept urmare legarea diferitelor posibilități de suprafața reală a unei pînze, ceea ce conferea picturii o notă pronunțat materială. O asemenea condiționare însemna în același timp şi o restrîngere a posibilităților. Efortul de a se elibera de această materializare şi restrîngere, unit cu aspirația spre compozițional, trebuia să ducă, firesc, la *renunțarea la o suprafață reală. S-a încercat transpunerea imaginii pe o suprafață ideală, în așa fel încît aceasta să se configureze înainte de a ajunge la suprafața materială a pînzei*[16].

VII. *Teorie*

(...) Pictura noastră se află însă astăzi din nou în altă situație; *emanciparea* ei, direct subordonată față de „natură", se află de-abia la începutul începuturilor. Dacă pînă acum culoarea şi forma au fost utilizate ca agenți interiori, faptul s-a petrecut oarecum inconştient. Subordonarea compoziției unei forme geometrice era demult practicată în arta veche (de exemplu, la persani). A clădi însă pe temelii pur spirituale este o muncă de lungă durată, care începe la nimereală şi prin a fi relativ oarbă. În plus, mai este necesar ca pictorul să-şi cultive şi sufletul, nu numai ochii, pentru a avea posibilitatea să evalueze culoarea conform propriilor criterii, participînd astfel activ nu numai la receptarea impresiilor venite din afară (uneori, fireşte, şi interioară), ci şi ca o forță decisivă în procesul creației. (...)

Frumusețea culorii şi formei (în ciuda afirmațiilor esteților puriști ca şi a naturaliştilor care urmăresc în principal „frumosul") *nu este în artă un scop ce-şi ajunge sieşi*. Tocmai ca urmare a stadiului nostru încă elementar în pictură, sîntem prea puțin în stare să ajungem astăzi la trăirea experienței interioare a unei compoziții de culori şi forme complet autonome. (...)

Sîntem încă, în momentul actual, foarte legați de natura exterioară şi nevoiți să ne zămislim *formele pornind* de la ea. De aceea, marea întrebare este: cum putem s-o facem? mai precis spus: pînă unde poate merge libertatea noastră de a modifica formele şi cu ce culori le putem conexa?

Această libertate poate merge pînă la punctul la care este în stare să ajungă intuiţia artistului. De la acest punct, se poate vedea în acelaşi timp cît de enormă este nevoia de a cultiva această intuiţie. (...) Astăzi este ziua unei libertăţi care nu poate fi concepută decît în vremea de germinaţie a unei mari epoci[17]. În acelaşi timp însă, aceeaşi libertate este şi una din cele mai mari non-libertăţi, deoarece toate aceste posibilităţi, existînd în şi dincolo de acele graniţe, pornesc din una şi aceeaşi rădăcină: din apelul categoric al *necesităţii interioare*.

Nu este o nouă descoperire faptul că arta stă mai presus de natură[18]. Noile principii nu pică nici ele din cer, în schimb sînt cauzal legate de trecut şi de viitor.

Pentru noi este însă important în ce situaţie se află acest principiu şi pînă unde putem ajunge mîine cu ajutorul lui. (...)

În orice caz, astăzi se aplică, în general, o construcţie denudată care este, pare-se, singura posibilitate de a da expresie caracterului obiectiv al formei. Dacă însă ne gîndim la felul în care am definit în cartea de faţă armonia în sensul ei actual, putem recunoaşte spiritul epocii şi în domeniul construcţiei, care ar fi nu construcţia evidentă („geometrică"), bătătoare la ochi, destinată să fie cea mai bogată în posibilităţi, cea mai expresivă, ci construcţia ascunsă, ivindu-se pe neobservate din imagine şi deci destinată mai puţin ochiului şi mai mult sufletului.

Această *construcţie ascunsă* poate fi alcătuită din forme aruncate pe pînză aparent întîmplător şi între care, tot aparent, nu ar exista nici un raport: absenţa exterioară a acestui raport înseamnă, aici, tocmai prezenţa interioară. Iar aceasta rămîne, pentru ambele elemente, identică: în forma picturală ca şi în cea grafică.

Tocmai aici se află viitorul teoriei armoniei în pictură. Formele care sînt numai „oarecum" în legătură unele cu altele se leagă totuşi, în fond, puternic şi precis între ele. La urma urmei, şi această legătură poate fi exprimată în formă matematică, numai că aici se operează poate mai curînd cu cifre impare decît cu cifre pare.

Ca ultimă expresie abstractă rămîne, în oricare gen de artă, numărul (cifra).

Este de la sine înţeles că, pe de o parte, acest element obiectiv cere raţiune, stare de conştiinţă (cunoştinţele obiective – sunetul de fond, temelie a picturii) ca forţe de *colaborare* neapărat necesare. Iar acest

caracter va oferi operei de artă, acum şi în viitor, posibilitatea de a spune „sînt“ în loc de „eram“.

1911

(Din Wassily Kandinski, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994. Traducere din limba germană şi prefață de Amelia Pavel)

DAVID BURLIUK

Cubismul

Pictura e un spațiu colorat.

Punctul, linia şi suprafața sînt elemente ale formei spațiale.

Ordinea în care sînt dispuse acestea este un efect al legăturii lor genetice.

Elementul cel mai simplu al spațiului este punctul.

Linia este traseul lui.

Suprafața este traseul liniei.

Cu aceste trei elemente se construiesc toate formele spațiale.

Planul este traseul unei linii drepte.

Cred că nu e un paradox să spunem că pictura a devenit o artă doar începînd cu secolul al XX-lea.

Doar în acest secol am început a avea pictură ca artă, căci înainte am avut o artă a picturii dar nu o pictură-Artă. Cu o certă indulgență vis-à-vis de prestigiul nelimitat al muzeelor, numim această Pictură Pictura Veche pentru a o diferenția de Pictura *Nouă*.

Aceste definiții demonstrează de la sine cum cu toții, mai ales cei mai ignoranți şi dezinteresați de Spiritualitate, n-am fost atenți la prăpastia colosală care se deschide între ieri şi astăzi în pictură. Un abis teribil. Ieri nu aveam artă, Astăzi o avem. Ieri ea era un mijloc, astăzi este un scop. Pictura a început să urmărească doar obiective Picturale. A început să existe pentru ea însăşi. Burghezii cei graşi au încetat să mai acorde artistului atenția lor nefastă, şi iată că acum artistul, mag şi vrăjitor, are posibilitatea de a înainta rapid spre secretele fantastice ale propriei arte.

Fericită Solitudine. Dar vai de acela care disprețuiește izvoarele luminoase ale celor mai înalte revelații din momentul actual. Vai de acela care renunță la proprii *ochi*, pe care Artiştii actuali îi fac ochi profetici ai umanității. Vai de cei care cred prea mult în propria lor capacitate, care, în fapt, nu se ridică mai sus de respectabilele lor tălpi!... În sufletul lor domneşte întunericul!

Ajungînd să fie ea însăşi, pictura a descoperit în sine o infinitate de perspective şi de aspirații. Şi, în fața ochilor uimiți şi a spectatorilor obişnuiți care rîd la expozițiile moderne (deja cu oarece respect şi cu teamă), se desfăşoară o diversitate atît de mare de curente, încît ne-ar trebui o lucrare întreagă doar pentru a le enumera.

Se poate spune cu certitudine că, în primul deceniu al secolului XX, granițele acestei arte a Picturii libere s-au extins atît cît n-au putut-o face în întreaga perioadă a existenței ei anterioare!

Între curentele Noii Picturi cel care Ofensează cel mai mult ochiul spectatorului este curentul numit *Cubism* (s.a.).

Aş dori să mă ocup acum exact de fundamentele lui teoretice, plasînd cu aceasta judecata confuză a „admiratorului“ contemporan de artă pe un teren solid şi mai mult sau mai puțin exact.

Studiind opera pictorilor precedenți, de exemplu pe aceea a lui Holbein[1] şi Rembrandt[2], le putem deduce principiile. Aceste două temperamente artistice înțeleg astfel natura: Primul, în mod principal, ca pe o linie; cel de al Doilea, ca pe un determinat complex de clar-obscururi. Dacă pentru primul culoarea este doar cu dificultate eliminabilă, ea fiind, prin tradiție, un auxiliar al desenului (conturului), pentru cel de al doilea desenul (conturul), linia sînt o particularitate însemnată a artei cu un ritm propriu. Ținînd în mînă acul de incizie, Rembrandt urmăreşte o întreagă pădure de linii, pînă ce în pata afumată de aquaforte dispare „distanța cea mai scurtă dintre două puncte“. Primul e în mod esențial un *Desenator*. Rembrandt este pictor.

Rembrandt este un *colorist*, un impresionist, căci simte *planul* şi culorile. Dar amîndoi artiştii sînt un Instrument Orb al lucrurilor, ambii înțeleg pictura ca pe un mijloc, iar nu ca pe un scop în sine; în ei nu se manifestă conştient temeiurile principale ale Noii Picturi Contemporane (aşa cum le vedem noi, cei mai buni pictori moderni).

Elementele în care, prin esența naturii ei, se subdivide pictura sînt:

I. Linia
II. Suprafaţa (pentru conceptul matematic, vezi epigraful)
III. Culoarea
IV. Textura (caracterul suprafeţei)

(...)

Într-o oarecare măsură, elementele I şi III erau un atribut, o particularitate şi a picturii vechi. Dar II şi IV sînt contribuţii mirabile, elemente a căror descoperire în natură a fost transpusă în pictură doar de momentul actual al secolului XX. Înainte pictura doar vedea, acum ea Percepe cu pipăitul. Pictura anterioară figura obiectul în două dimensiuni, acum s-au descoperit posibilităţi mai bogate...*

Nu voi vorbi aici despre ceea ce va aduce viitorul apropiat (ceea ce a fost deja găsit de pictori precum P.P. Koncealovski[3]), de Senzaţia masei *Vizualizate*, de Senzaţia Mirosului culorii, de Senzaţia *duratei momentului* de culoare (I.I. Maşkov[4]).

Trec şi peste ispita fascinantă de a delinea planul acestui inspirat cortegiu pe calea secretelor descifrate şi mă întorc la obiectul meu.

Pentru a putea înţelege Pictura-artă, Noua Pictură, e nevoie să ne asumăm, în privinţa naturii, punctul de vedere specific pictorului. Ar trebui să ne ruşinăm de opiniile noastre elementare de adolescenţi fără talent cu privire la natură, de ataşamentul nostru exclusiv literar, anecdotic! Trebuie să ne amintim că pentru Artist, pentru pictură, natura este Exclusiv un obiect de Senzaţie vizuală. E vorba desigur de o senzaţie vizuală rafinată şi infinit amplificată în raport cu cea precedentă, datorată capacităţii asociative a spiritului uman, alienată de o idee categoric străină. Acum pictura operează în unicul cîmp accesibil ei, în cîmpul Ideii Picturale, al Imaginaţiei picturale. Acestea se nasc şi derivă din Elementele naturii văzute şi pot fi definite prin cele patru puncte menţionate mai sus.

---

* Pictura Alexandrei Exter[5], remarcată pînă acum de critica rusă, demonstrează interesante încercări de a amplifica metodele uzuale de reprezentare.

Problemele puse, într-o manieră convingătoare, în legătură cu realizarea orchestraţiei de culori, a sentimentului planului şi a protestului necontenit împotriva formelor depăşite o plasează printre pictorii moderni cei mai interesanţi *(n.a.)*.

Un om privat de o percepţie Picturală a naturii, cînd priveşte peisajul *Casa* de Cézanne[6], îl înţelege într-o manieră pur anecdotică: 1. „casa“, 2. munţii, 3. arborii, 4. cerul. Dar pentru artist existau în tablou: I. o construcţie Lineară, II. o construcţie de planuri (nu destul de intensă) şi III. orchestraţia coloristică. Pentru artist, erau importante: liniile în sus, în jos, la dreapta, la stînga; erau definitorii nu o casă, nişte arbori... ci nişte pete de o anume forţă coloristică şi de un anumit caracter. Şi atît.

Uneori, nici pictura anterioară lui nu părea să fie departe de concepţia naturii ca Linie (de un anumit caracter, de o anumită *tensiune* (s.a.) şi culoare (natura ca o serie de pete de culoare se referă Doar la Impresioniştii de la sfîrşitul secolului al XIX-lea). Dar aceasta nu-şi propunea ca scop să studieze natura vizibilă din punctul de vedere al esenţei sale de suprafaţă. Concepţia că ceea ce vedem e doar o serie de secţiuni diferite în diverse Planuri de suprafaţă s-a conturat abia în secolul XX sub numele general de *Cubism*. Ca toate cele, şi Cubismul îşi are istoria proprie. Poate că e posibil să indicăm pe scurt care sînt sursele acestui important curent.

I. Dacă Grecii, Holbein ne apar ca primii artişti pentru care *linia* (în sine) este accesibilă.

II. Dacă clarobscurul (mai mult coloritul), textura, suprafaţa l-au fulgerat pe Rembrandt.

III. Cézanne este primul pictor căruia i se poate atribui supoziţia că natura poate fi privită ca un Plan, ca o suprafaţă (construcţie a planului). Dacă linia, Clarobscurul şi coloritul erau cunoscute înainte, *Planul*, suprafaţa au fost descoperite doar de noua pictură. Astfel, ca niciodată, acum a fost înţeleasă importanţa imensă a Texturii în pictură. (...)

Linia e urma intersecţiei a două planuri...

Un plan se poate intersecta cu un alt plan de-a-lungul unei drepte sau de-a lungul unei curbe (suprafaţa).

De aici decurg: I. *Cubismul* pur şi simplu şi II. *Rondismul*.

Primul ne oferă un studiu al naturii din punctul de vedere al liniilor intersectate pe o linie dreaptă, cel de al doilea operează cu suprafeţe sferice.

Armonia se contrapune dizarmoniei...

simetria asimetriei...

construcţia deconstrucţiei...

canonul poate fi constructiv...

canonul poate fi deconstructiv...

construcţia poate fi transmutată sau dislocată[7]. *Canonul construcţiei dislocate*.

Existenţa în natură a unei poezii vizuale – turnuri vechi şi ziduri în ruine – stă mărturie despre forţa reală, esenţială a domeniului frumuseţii de acest caracter.

Dislocaţia poate fi lineară.

Dislocaţia poate fi dislocaţie de plan.

Dislocaţia poate fi parţială, într-un singur loc, sau generală...

Dislocaţia poate fi de culoare (un concept pur mecanic).

Canonul academic a proclamat: simetria proporţiilor, fluiditatea sau, ceea ce e acelaşi lucru, armonia.

Pictura nouă a atras atenţia asupra existenţei paralele a unui al doilea canon al unei construcţii dislocate care nu-l distruge pe precedentul.

1. disarmonia (non fluiditatea) 2. disproporţia
4. disonanţa coloristică 3. deconstrucţia

Toate aceste concepte sînt impuse de examenul operelor picturii Noi. Mai sus am subdivizat şi examinat punctul 3. Atît Cubismul, cît şi Rondismul se pot baza pe toate cele patru concepte fundamentale ale Canonului Construcţiei Dislocate.

Dar atît Cubismul, cît şi Rondismul pot trăi şi pot să se dezvolte pe baza Canonului Academic...

> *Notă:* Un pandant la Canonul Academic care se bazează pe armonie (fluiditate), proporţie, simetrie exista şi înainte: toate artele Populare barbare, construite, în parte, pe existenţa celui de al II-lea canon (al Construcţiei dislocate). Un examen precis al atitudinii noastre faţă de aceste arte, ca material pentru spiritul creator al artistului modern, ne-ar duce prea departe.
>
> > *Notă la notă:* În contrast cu Canonul Academic, care înţelege Desenul ca o măsură precisă, putem stabili canonul desenului liber; (farmecul desenelor infantile se bazează de fapt pe deplina manifestare în ele a canonului respectiv; tablourile şi desenele lui V.V. Kandinski; desenele lui Vladimir Burliuk)[8].

Tablourile lui P. Koncealovski şi I. Maşkov. Tablourile cu soldaţi ale lui M. Larionov[9] sînt cele mai bune exemple de desen Liber (ca de altfel şi ultimele lucrări ale lui N. Kulbin[10]).

În poezie, punctul suprem îl constituie *versul liber* al cărui unic şi excelent reprezentant modern este Viktor Hlebnikov.

Nota II: În cîmpul lucrării nu intră examenul amplului număr de concepte (ale picturii). Linia,
orchestrarea culorilor
care trebuie să fie obiectul
unor studii speciale.

1912

(*Il cubismo*. În *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche: dal cubofuturismo al costruttivismo*. Antologia critica a cura e con introduzione di Michaela Böhmig, Bari, 1983, pp. 98-106)

OLGA V. ROZANOVA

Bazele creației noi şi cauzele neînțelegerii ei

(...)

Cum ni se relevă lumea? Cum reflectă sufletul nostru lumea? Pentru a reflecta, trebuie să atingi, să vezi. Doar Principiul Intuitiv face să pătrundă Lumea în noi.

Şi numai Principiul Abstract, Calculul, ca o consecință a aspirației active de a reproduce lumea, construieşte Tabloul.

Deci, se instituie următoarea ordine în procesul creației:

1. Principiul Intuitiv
2. Transformarea personală a vizibilului
3. Creația abstractă.

(...) Principiul Intuitiv, ca stimul extern al creației, şi transformarea personală, cel de al doilea stadiu al procesului creativ, au avut importanța lor în clarificarea semnificatului abstracției.

Aceasta din urmă include conceptul de Calcul creativ, de raport finalizat ca lucrare picturală și, avînd un rol esențial în Creația Nouă, a pus, pentru totdeauna, alături de conceptul de scopuri artistice, conceptul de mijloace artistice. Arta modernă nu mai este o copie a obiectelor reale,

ea se situează pe alt plan, schimbînd decis conceptul de Artă existent pînă în prezent.

Artistul Artei Vechi, înlănțuit de natură, uita de Tablou ca fenomen autonom; în consecință, acesta era mai ales o palidă reminiscență a ceea ce el a văzut, un amalgam plicticos de imagini preconstituite şi indivizibile ale naturii, fructul unei logici stricte, non estetice. Artistul era sclavul Naturii.

Şi, dacă înainte, transformarea personală a naturii era cîteodată expresia faptului că artistul modifica natura însăşi în acord cu concepția lui personală despre ea (creația epocii arhaice, creația popoarelor de vîrstă infantilă, primitivii), totdeauna era vorba de ceva necunoscut; fiind doar tentative ale unui discurs liber, drept rezultat, triumfa, mai mereu, o imagine preconcepută.

Astăzi însă, artistul creează un Tablou pe deplin conştient şi, mai ales, fără să copie natura; el subordonează concepția originară asupra naturii concepțiilor complicate ale psihologiei creatoare moderne care ştie că artistul vede, că el cunoaşte, că-şi aminteşte etc.; în transpunerea pe pînză, rezultatul acestei conştiințe se suprapune încă pe o elaborare constructivă care, în fond, e cauza principală în Creație, pentru că doar din această condiție decurge conceptul însuşi de Tablou şi de valoare a acestuia suficientă sieşi.

(...)

La o mare parte din publicul educat de pseudo-artişti pe baza copiei după natură, concepția despre frumos se fundamentează pe condițiile „Comprehensibil“ şi „Cunoscut“. Şi cînd arta, bazată pe noi principii, smulge publicul stagnant şi somnolent din punctele de observație parcă fixate odată pentru totdeauna, această trecere la altă condiție provoacă proteste şi ură în consumatorul care nu este pregătit pentru propria lui evoluție.

Aşa cred că poate fi explicată monstruozitatea acuzelor care i se aduc întregii Arte Noi şi reprezentanților acesteia.

Acuze de profit, de publicitate, de şarlatanie, de orice josnicie.

Doar absența voinței de a se educa pe sine poate explica dezgustătoarele explozii de rîs ale publicului prezent la expozițiile curentelor progresiste.

Doar o totală ignoranță poate crea aglomerația în fața unor titluri de tablouri care folosesc un limbaj tehnic (linie vector, orchestrație de culori etc.).

Nu există nici un dubiu că, dacă cineva a venit la un concert, după ce a citit în program următoarele nume de părți muzicale: „Fuga-sonata“, „Simfonia“ etc., izbucnește în rîs, considerînd aceste definiții ridicole şi pretențioase, cei prezenți îi vor întoarce spatele, considerîndu-l ignorant.

Prin ce s-ar distinge de un asemenea tip frecventatorul cel mai comun al expozițiilor moderne ale Tinerilor, care nu mai poate de rîs în fața unor termeni artistici specifici indicați în catalog, fără să se gîndească că trebuie să le înțeleagă sensul adevărat?

(...)

Doar Arta actuală şi-a îndreptat atenția întreagă asupra seriozității unor principii, ca: dinamismul, volumul şi echilibrul tabloului, asupra unor principii, ca: gravitația şi imponderabilitatea, dislocarea lineară şi de planuri, ritmul în divizarea rațională a spațiului, proiectarea, dimensiunea planului şi a suprafeței, textura, corelația culorilor, masa şi altele. E suficient să enumerăm aceste principii care disting Arta Nouă de Arta Veche pentru a ne convinge că avem în ele un nou Principiu Calitativ, şi nu doar cantitativ, pentru a demonstra semnificatul „Autosuficient“ al Artei Noi. Sînt principii necunoscute pînă acum care anunță naşterea unei noi epoci de creație, o eră a cuceririlor pur artistice.

(...) După ce am clarificat valoarea esențială a Artei Noi, nu putem să nu semnalăm şi extraordinara elevație a întregii vieți creatoare din epoca noastră, varietatea nemaiîntîlnită şi multitudinea mişcărilor artistice.

(...)

1913

(*Le basi della nuova creazione e di motivi della sua incomprensione. Id.*, pp. 107-116)

MIHAIL F. LARIONOV

Lucismul

Pictura îşi este suficientă sieşi; ea îşi are propriile ei forme, propria ei culoare şi propriul timbru.

Lucismul priveşte atent formele specifice spaţiale care pot lua naştere la intersecţia razelor emise de diferite obiecte; aceste forme sînt dezvăluite de voinţa artistului.

(...) Examinînd arta contemporană, observăm cum, în epoca de plină înflorire a impresionismului, acum vreo 40-50 de ani, începe să apară în artă acea mişcare care promovează în pictură planul colorat. Această orientare îi atrage treptat pe oamenii care lucrează în mediul artistic; după un timp, apare teoria planului colorat dislocat şi a mişcării de planuri. În paralel, ia naştere curentul construcţiei pe curbura cercului, rondismul. Dislocarea planurilor şi construcţia pe o curbă se aplică într-o construcţie mai mare în limitele planului unui tablou. În mod firesc, doctrina picturii în planuri evocă doctrina construcţiei figurative, din moment ce tot o figură ia naştere din mişcarea planului. Cubismul învaţă să dezvăluie cea de a treia dimensiune cu ajutorul formei (nu însă din perspectiva de sus şi lineară asupra formei), precum şi transpunerea formelor pe pînză în momentul creerii lor (în ceea ce priveşte procedeele tehnice, cubismul adoptă în principal clarobscurul). Este vorba de o tendinţă preponderent decorativă, deşi, date fiind condiţiile actuale, toţi pictorii cubişti fac şi pictură de şevalet.

O mişcare paralelă cu cubismul este sferismul. Cubismul se manifestă în aproape toate formele existente: în cele clasice, academice (Le Fauconnier, Braque[1]), în cele reale (Gleizes[2], Léger[3]), în formele abstracte (Picasso[4]). Odată cu influenţa futurismului asupra cubiştilor a apărut un cubism intermediar de factură futuristă (Delaunay[5], Lévy[6], ultimele lucrări ale lui Picasso şi Le Fauconnier).

Italienii au propus pentru prima dată futurismul, acea doctrină care tinde să reformeze nu numai domeniul artelor plastice, dar şi toate genurile de artă.

În pictură, futurismul promovează în special doctrina mişcării, *dinamismul*.

În esenţa sa, pictura e statică; de aici derivă că dinamica e un stil al mişcării. Futurismul extinde tabloul, îl pune pe artist în centrul acestuia, observă obiectul din puncte de vedere diferite, susţine fluiditatea obiectelor, reprezentarea a ceea ce pictorul ştie dar nu vede, promovează transpunerea pe pînză a tuturor impresiilor, precum şi a unei serii de momente diferite ale aceluiaşi obiect, introduce în tablou naraţiile şi literatura.

Curentul futurist aduce o undă de aer proaspăt în arta contemporană, într-o oarecare măsură obstaculată de tradiţii inutile; pentru Italia contemporană acest curent este de bun augur. Dacă futuriştii ar fi avut tradiţii artistice autentice ca acelea ale francezilor, doctrina lor nu s-ar datora picturii franceze, cum se întîmplă adesea.

Cît priveşte curentele apărute recent şi afirmate ca dominante, acestea sînt: Postcubismul, care vizează sinteza formelor în contrast cu subdiviziunea lor analitică; Neofuturismul, care a decis să renunţe complet la tablou, planul acoperit de culoare fiind susţinut de un ecran pe care planul colorat, esenţial static, e înlocuit de un plan de lumină-culoare în mişcare; Orfismul, care redă muzicalitatea obiectului.

Neofuturismul conduce pictura spre probleme puse *in vitro*[7], realizînd astfel dinamica naturală; acest lucru privează pictura de principiul său simbolic şi reprezintă deja un nou gen de artă.

Năzuind spre o pictură bazată pe sonoritatea muzicală a culorilor, pe orchestraţia coloristică, şi vrînd să realizeze o corespondenţă literală între undele muzicale şi cele luminoase, evocatoare de senzaţii de culoare, Orfismul construieşte o pictură strict după legile muzicii. În fond, însă, pictura trebuie construită doar după propriile ei legi, aşa cum muzica ascultă de legile muzicale; legile picturii, şi numai ale picturii, sînt: *linia colorată* şi *textura*.

Orice tablou consistă dintr-o suprafaţă colorată, din textură (condiţie a acestei suprafeţe colorate, timbrul său) şi din senzaţia care se naşte din aceste două lucruri.

Nimeni nu va putea afirma că un cunoscător de artă acordă atenţie doar obiectelor reprezentate în tablou; pe acesta îl interesează, mai ales, cum sînt reprezentate aceste obiecte, ce culori s-au folosit şi cum au fost ele aplicate pe pînză. Cunoscătorul este interesat de un anumit artist şi-l apreciază mai mult decît pe altul, deşi respectivii artişti pictează

aceleaşi obiecte. Dar majorităţii amatorilor de artă li se pare straniu că obiectele ca atare au dispărut complet din tablou; acestora le rămîne să aprecieze doar culoarea şi suprafaţa coloristică.

Li se va părea straniu, mai ales pentru că sînt obişnuiţi să vadă în conformaţia obiectelor lucrul cel mai preţios dintr-o pictură.

(...) Acum trebuie să găsim punctul în care pictura, avînd ca stimul viaţa reală, rămîne ea însăşi punctul în care formele pe care ea le adoptă sînt transformate şi orizontul său lărgit; să găsim acest punct exact în modul în care pictura dispune de culoare după legi picturale; aşa se întîmplă în muzică unde se extrage sunetul din viaţa reală, dar acest sunet este organizat conform legilor muzicale.

Lucismul urmăreşte aducerea picturii în spaţiul ei propriu şi la existenţa ei conformă cu legile pur picturale.

Ochiul nostru e atît de puţin perfecţionat, încît multe din cele transmise către centrii cerebrali, prin mijlocirea văzului, ajung acolo în imagini conforme cu viaţa reală nu datorită văzului însuşi, ci altor simţuri. În primele lui zile, copilul vede obiectele în dezordine şi, în consecinţă, acest defect al văzului este corectat de alte simţuri. Oricît ar dori de mult, omul adult nu poate vedea un obiect răsturnat.

De aici se vede cît este de important gradul convingerii noastre interioare cu privire la obiectele existente dincolo de noi. Dacă despre anumite lucruri ştim că ele trebuie să fie aşa cum le arată ştiinţa, a face abstracţie de faptul că nu reuşim să le percepem imediat cu simţurile noastre înseamnă a inculca în noi convingerea că lucrurile sînt aşa şi nu altfel.

Tocmai de aceea, oficial, Ragismul a adoptat următoarele teze:

Radiaţia care vine de la o rază reflectată (în spaţiul dintre obiecte există o formă ca o pulbere colorată).

Doctrina iradierii.

Razele radioactive. Razele ultraviolete. Reflexivitatea.

Nu reuşim să recunoaştem un obiect cu ochiul nostru, aşa cum este el reprezentat în cadre construite după un procedeu sau altul; nu vedem obiectul existent în sine. Percepem suma razelor care pleacă dintr-o sursă de lumină, reflexele unui obiect ce cad în cîmpul nostru vizual.

Dacă vrem să pictăm exact ceea ce vedem, trebuie să pictăm suma razelor reflectate de obiect. Pînă a obţine suma totală a razelor emise

chiar de obiectul dorit, trebuie să distingem conştient mai ales obiectul în chestiune, căci, împreună cu razele percepute, ochiul nostru este atins şi de razele trimise de alte obiecte vecine. Acum, dacă dorim să reprezentăm obiectul aşa cum îl vedem, trebuie să prezentăm şi razele emise de alte obiecte; doar aşa figurăm exact ceea ce vedem. Primele lucrări cu caracter pur realist au fost pictate de mine exact în această manieră. Cu alte cuvinte, realitatea supremă a obiectului este nu aceea pe care o cunoaştem, ci aceea pe care o vedem. La această realitate se gîndea în toate lucrările sale Paul Cézanne, motiv pentru care în tablourile lui diverse obiecte ne apar ca uşor dislocate şi distorsionate. În parte, acest lucru rezultă din faptul că artistul picta exact ceea ce vedea; dar, chiar dacă reuşeşte să vadă obiectul în mod uniform, parcă monocular, Cézanne îl pictează aşa cum îl vede fiecare dintre noi, cu amîndoi ochii şi ca şi cum acesta ar fi un pic mai la stînga decît la dreapta (...).

Ţinînd cont nu de obiectele asemănătoare, ci de suma razelor care vin de la aceste obiecte, putem construi un tablou în următoarea manieră:

suma razelor ce vin de la obiectul A se intersectează cu suma razelor pe care le emite obiectul B; între aceste raze se configurează în spaţiu o formă anume, stabilită de voinţa artistului. Această formă poate fi adoptată în relaţie cu diverse obiecte, de exemplu, cu o formă construită de un foarfece, un nas, o sticlă etc.

Un tablou pictat în manieră cubistă şi unul futurist, iradiind în spaţiu, dau o formă de ordin diferit.

Perceperea nu a obiectului în sine, ci a sumei de raze pe care acest obiect le trimite este, prin caracterul său, mai apropiată de planul simbolic al tabloului decît de obiectul real. E ca un miraj care se naşte în aerul torid al deşertului şi desenează pe cer oraşe îndepărtate, lacuri, oaze. Lucismul anulează barierele care există între planul tabloului şi natură.

În plan, raza este reprezentată convenţional printr-o linie colorată. (...)

Tabloul este fluctuant, creează o senzaţie de extratemporalitate şi extraspaţialitate; în aceasta rezidă perceperea a ceea ce noi putem numi cea de a patra dimensiune; lungimea, lărgimea şi suportul stratului de culoare sînt unicele semne ale lumii înconjurătoare din care toate senza-

ţiile ce vin sînt deja de alt ordin; în acest mod, pictura devine asemenea muzicii, rămînînd ea însăşi. Aici începe deja pictura tabloului pentru care calea ce poate fi parcursă este aceea a legilor culorii şi a aplicării acesteia pe pînză. De aici începe crearea de forme noi, de forme ale căror semnificaţie şi expresivitate depind exclusiv de gradul de intensitate a tonului şi de poziţia acestuia în raport cu alte tonuri. De aici derivă perimarea firească a tuturor stilurilor şi formelor existente în arta precedentă care au devenit, alături de viaţă, doar obiecte pentru percepţia şi construcţia ragistă în tablou.

De aici începe autentica eliberare a artei şi viaţa acesteia exclusiv după legile proprii.

1913

(*Il raggismo*. În *Le avanguardie artistiche in Russia*, Bari, 1983, pp. 123-131)

K. MALEVICI

De la cubism şi futurism la suprematism

Cînd vom pierde obiceiul de a vedea în tablouri reprezentări de colţuri ale naturii, madone sau venere indecente, doar atunci *vom vedea o operă pur picturală*.

M-am transformat *în forma zero şi m-am salvat din bulboana de gunoaie a Artei academice*.

Am tăiat inelul-orizont şi am evadat din cercul lucrurilor, am ieşit din inelul orizontului în care sînt prizonieri artistul şi formele naturii.

Acest blestemat inel care deschide mereu spre altceva îl îndepărtează pe artist de *ţinta morţii*.

Şi numai *conştiinţa laşă* şi puţinătatea forţelor creatoare ale artistului se supun înşelăciunii şi, de teamă să nu piardă fundamentul pe care şi-a întemeiat arta *sălbaticul* şi *academia*, acestea îşi elaborează *arta pe modelul formelor naturii*.

Artistul este creator atunci cînd formele din tabloul lui nu au nimic comun cu natura.

Iar arta este ştiinţa de a crea o structură decurgînd nu din interrelaţiile dintre forme şi culoare şi nu pe baza gustului estetic pentru frumosul compoziţiei construcţiei, ci pe baza *masei, a vitezei şi a direcţiei de mişcare*.

Trebuie să dăm formelor viaţă şi dreptul la o existenţă individuală.

Artistului i-a fost hărăzit harul pentru a pune în viaţă partea lui de creaţie şi pentru a spori viteza vieţii celei fluide.

Artistul îşi dobîndeşte îndreptăţirea numai în creaţia artistică.

Iar acest lucru este posibil atunci cînd eliberăm toate artele noastre de gîndirea, de subiectul burghez, atunci cînd ne obişnuim conştiinţa ca în natură să vadă cîte sînt nu ca lucruri şi forme reale, ci ca material, ca masă din care trebuie să forjeze forme care nu au nimic comun cu formele din natură.

Atunci va dispărea obişnuinţa de a vedea în tablouri Madone şi Venere însoţite de cîte un amor jucăuş şi dolofan.

În arta plastică au valoare culoarea şi factura – acestea sînt esenţa picturii, dar această esenţă a fost mereu ucisă de subiect.

Şi dacă maeştrii Renaşterii ar fi descoperit suprafaţa picturii, aceasta ar fi fost mai de preţ şi de esenţă mai înaltă decît toate Madonele şi Giocondele lor.

Şi orice pentaedru sau sexaedru găsit ar fi fost o operă sculpturală mai valoroasă decît *Venus din Milo* sau *David*.

Principiul sălbaticului este crearea artei ca imitaţie a formelor reale din natură.

Vrînd să se redea viaţa formei în tablou, a fost reprezentat neviul.

Viul s-a transformat într-o stare de nemişcare moartă.

Se lua viul şi fremătătorul şi se fixa pe pînză aşa cum se fixează insectele într-un insectar.

Dar acela a fost un timp al babiloniei în noţiunile artei.

Trebuia să se creeze şi s-a recurs la copie, era nevoie să fie eliberată forma de sens şi de conţinut, dar aceasta a fost încărcată chiar cu sens şi conţinut.

Balastul trebuia îndepărtat, dar el a fost pus pe grumazul voinţei creatoare.

Arta plastică, literatura, sculptura erau ca o cămilă împovărată cu tot felul de bulendre de odaliscă, cu mulțime de prinți, de prințese şi de Salomee.

Arta plastică a fost cravata pusă la cămaşa scrobită a unui gentleman, a fost un corset roz care strînge talia.

Pictura era partea estetică a lucrului.

Dar ea n-a fost niciodată în sine, n-a fost scop în sine.

Artiştii erau funcționari care țineau evidența averilor naturii, erau amatori de colecții zoologice, botanice, arheologice.

Mai aproape de noi, tineretul s-a ocupat de pornografie şi a transformat pictura în consignații libidinoase.

N-au existat încercări ale unor exigențe pur picturale, exigențe care să renunțe la tot felul de atribute ale vieții reale.

N-a existat realismul unei forme picturale pentru sine, deci n-a existat nici creație.

Iar neînțelegerea voastră e perfect explicabilă. Oare omul care călătoreşte mereu cu şareta poate înțelege trăirile şi impresiile unui om care merge cu expresul sau care zboară prin aer?

Marile războaie, invențiile magnifice, cucerirea văzduhului, vitezele de deplasare, telefoanele, telegrafele, cuirasatele, toate sînt o împărăție a electricității.

Iar tinerii noştri artişti pictează Neroni şi războinici romani semigoi.

Cinste futuriştilor care au interzis pictura şuncilor feminine, a portretelor şi ghitarelor la lumina lunii.

Ei au săvîrşit un pas uriaş – au înlăturat carnea şi au proslăvit maşina.

Dar *carnea şi maşina sînt muşchii vieții*.

Urmărind forma lucrurilor, nu putem ajunge la în sinele picturii, la creația nemijlocită.

Pictura ar fi un mijloc de a reda o stare sau alta a formelor vieții.

Dar futuriştii au interzis reprezentarea nudității, şi au făcut asta nu în numele eliberării picturii sau a cuvîntului în sine.

Au făcut-o din cauza schimbării aspectului tehnic al vieții.

Viața nouă în fier şi în maşină, urletul automobilelor, strălucirea becurilor electrice, vuietul elicelor au trezit sufletul care se sufoca în cata-

combele vechii gîndiri, iar acesta a ieşit la intersecția căilor cerului şi ale pămîntului.

Dacă toți artiştii ar fi văzut întretăierile acestor drumuri cereşti, dacă ei ar fi surprins această goană monstruoasă şi împletirile trupurilor noastre cu norii de pe cer, ei n-ar mai fi pictat crizanteme.

Dinamica mişcării a sugerat ideea de a pune şi problema dinamicii plastice.

Dar eforturile futuriştilor de a elabora o plastică picturală în sine n-au fost încununate de succes.

Ei n-au putut să renunțe la obiectualitate, căci, dacă renunțau, acest lucru le-ar fi uşurat mult misiunea.

În momentul cînd futuriştii au izgonit, pe jumătate, din cîmpul tabloului rațiunea, ca pe o bătătură veche a obişnuinței de a vedea totul ca natural, atunci ei au izbutit să construiască tabloul noii vieți, tabloul lucrurilor, dar nu mai mult.

Cînd redăm mişcarea, integritatea lucrurilor dispare, pentru că părțile lor licăritoare se ascund între alte corpuri în mişcare.

Integritatea lucrurilor a fost distrusă.

Şi în această descompunere şi abolire a integrității a existat un sens ascuns, sens mascat de intenția naturalistă.

De aceea construcția tablourilor futuriste văzute de voi se datorează plasării ochiului pe suprafața punctelor, acolo unde poziția obiectelor reale realizează timpul maximei viteze prin explozia lor sau prin întretăierea lor.

Mi se pare că intuitivul trebuie să apară acolo unde formele sînt inconştiente şi fără răspuns.

Creația intuitivă nu are o destinație utilitară. Pînă în prezent, în artă, noi nu avem o astfel de relevare a Intuiției.

Toate tablourile în artă merg în urma formelor creatoare de ordin utilitar. Toate tablourile naturaliştilor conțin forme la fel cu cele din natură.

Forma intuitivă trebuie să vină din nimic.

La fel ca Rațiunea care creează lucruri pentru viața de zi cu zi din nimic, perfecționîndu-le.

Artistul trebuie să ştie acum ce şi de ce se întîmplă în tablourile lui.

Pictura este nuanță, culoare, ea este înscrisă în organismul nostru. Exploziile ei sînt mari şi exigente.

Acum trebuie informat corpul care trebuie să primească o formă vie în viața reală.

Iar acest lucru se va întîmpla atunci cînd formele vor părăsi masele picturale, adică atunci cînd acestea vor apărea aşa cum au apărut formele utilitare.

Asemenea forme nu vor fi o repetare a lucrurilor din viață, ci vor fi ele însele un lucru viu.

O suprafață colorată este o formă reală vie.

Formele suprematismului, ale noului realism plastic, sînt o dovadă că formele pot fi construite din nimic, că ele pot fi găsite de Rațiunea Intuitivă.

Încercarea pe care a făcut-o cubismul de a deforma forma reală şi de a descompune lucrurile are ca scop pătrunderea voinței creatoare în viața de-sine-stătătoare a formelor create de ea.

Iată-mă ajuns la formele pur coloristice.

Suprematismul este arta pur picturală a culorii, artă a cărei independență nu poate fi redusă la o singură culoare.

Fuga unul cal poate fi redată cu creionul, mono-ton.

Dar cu creionul nu poți reda mişcarea maselor roşii, verzi, albastre.

Pictorii trebuie să renunțe la subiect şi la obiecte dacă vor să fie pictori puri.

Nevoia de a realiza dinamica plasticii picturale este semn că masele picturale trebuie să părăsească obiectul pentru în sinele culorii, pentru preeminența formelor picturale în sine asupra conținutului şi a obiectelor, pentru Suprematismul non-obiectual – pentru un nou realism în pictură, pentru creația absolută.

Orice suprafață picturală, transformată într-un relief plastic accentuat, este o sculptură artificială în culori, iar orice relief transformat în suprafață este pictură.

Pătratul nu este o formă a subconştientului. El este o creație a rațiunii intuitive.

Chipul noii arte!

Pătratul este viu, e vlăstar regal.

El este primul pas al creației pure în artă. Pînă la el au existat monştri naivi şi cópii ale naturii.

Lumea artei noastre a devenit nouă, non-obiectuală, pură.

Totul a dispărut, a rămas masa materialului din care se va construi o nouă formă.

În arta Suprematismului, formele vor trăi asemenea tuturor formelor vii ale naturii.

Aceste forme ne spun că omul a atins echilibrul, că el a trecut din starea monorațională în starea birațională.

(Rațiunea utilitară şi rațiunea intuitivă.)

Noul realism pictural este pictural tocmai pentru că în el nu veți găsi realismul munților, al cerului, al apei etc.

Pînă acum, a existat realismul obiectelor, dar n-a existat realismul unităților picturale, de culoare, unități care se construiesc astfel încît să nu depindă de o altă unitate nici prin formă, nici prin culoare, nici prin poziția lor.

Fiecare formă este liberă şi individuală.

Fiecare formă este o lume.

Oricare suprafață picturală este mai bună decît orice chip în care ies în evidență doi ochi şi un zîmbet.

O față pictată într-un tablou oferă o jalnică parodie a vieții, o aluzie doar la ceea ce este viu.

Suprafața însă este vie, ea s-a născut. Mormîntul ne aminteşte despre un mort, tabloul despre un viu.

Le spun tuturor: renunțați la iubire, la estetism, la bagajul de înțelepciune, căci în noua cultură înțelepciunea voastră este ridicolă şi de prisos.

Am dezlegat nodurile cunoaşterii şi am eliberat conştiința culorii.

Dezbrăcați-vă neîntîrziat de crusta groasă a veacurilor ca să vă fie mai lesne să ne ajungeți din urmă.

Am învins imposibilul şi cu respirația mea am săpat prăpăstii.

Voi sînteți prinşi în plasa orizontului ca nişte peşti!

Noi, suprematiştii, vă deschidem drumul.
Grăbiți-vă!
– Pentru că mîine n-o să mai ştiți cine sîntem.

1915, Moscova

(*Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*. În A. Nakov, *Russkii avangard*, Moskva, „Iskusstvo“, 1991, pp. 157-164)

K. MALEVICI

Găsirea lui „A“ în artă

1. Se stabileşte cea de a cincea dimensiune (economia).
2. Întreaga Creație de invenție a structurii, a construcției, a sistemului trebuie să evolueze pe baza celei de a cincea dimensiuni.
3. Toate invențiile care dezvoltă mişcarea elementelor picturii, a culorii, muzicii, poeziei, construcțiilor (sculptură) se apreciază din punctul de vedere al celei de a cincea dimensiuni.
4. Perfecțiunea şi actualitatea invențiilor (operelor de artă) se definesc prin cea de a cincea dimensiune.
5. Controlul estetic se respinge, ca măsură reacționară.
6. Toate artele: pictura, culoarea, muzica, construcțiile – trebuie cuprinse în acelaşi paragraf al „creației tehnice“.
7. Forța spirituală a conținutului trebuie respinsă ca fiind atribut al lumii verzi de carne şi oase.
8. Dinamismul să fie considerat forța care pune în acțiune forma.
9. Lumina să fie considerată ca o culoare a metalului, ca o culoare a razelor acordată la dezvoltarea economică a oraşului.
10. Soarele, rug al luminii, să fie raportat la sistemul lumii verzi din carne şi oase.
11. Să fie scos timpul din mîinile statului şi să fie destinat folosului inventatorilor.
12. Munca să fie considerată o rămăşiță a vechii lumi de opresiune, pentru că actualitatea lumii se sprijină pe creație.

13. Să fie recunoscută capacitatea oricui de a inventa şi să se proclame că pentru invenţii fiecare va beneficia nelimitat de materialele din pămînt şi de deasupra pămîntului.

14. Viaţa să fie considerată ca o cale auxiliară de a ne hrăni pentru mişcarea noastră esenţială.

15. Se resping toate bunurile cereşti, ca şi împărăţiile de pe pămînt, cu toate reprezentările pe care li le-au dat artiştii; ele sînt o minciună care maschează realitatea.

16. Toţi creatorii artelor academice să fie asiguraţi social ca invalizi, ca făcători de vechituri în economie.

17. Cubismul şi futurismul sînt un efect al perfecţiunii economice a anului 1910, iar construcţiile şi sistemele lor trebuie să fie considerate clasicismul deceniului unu.

18. Să fie convocat consiliul economic (al celei de a cincea dimensiuni) pentru a lichida toate artele lumii vechi.

Vitebsk, 15 noiembrie 1919

(*Ustanovlenie „A" v iskusstve, 1919.* În A. Nakov, *Russkii avangard*, Moskva, „Iskusstvo", 1991, p 165)

V. AGRARÎH (V. STEPANOVA), A. VESNIN, L. POPOVA, O. ROZANOVA, A. RODCENKO

Cea de a zecea expoziţie de stat „Arta non-obiectuală şi Suprematismul", Moscova, 1919

1. V. AGRARÎH (V. STEPANOVA)

Despre lucrările de grafică expuse

Noua mişcare a versului non-obiectual, ca sunet şi literă, o relaţionez cu receptarea picturii care toarnă o nouă impresie vizuală vie în sunetul versului. Rupînd monotonia moartă a literelor tipărite una după alta, prin grafica plastică, mă îndrept spre o nouă formă de artă.

Pe de altă parte, reproducînd prin grafică poezia non-obiectuală din două cărţi – *Zigra ar* şi *Rtnî homle*[1], introduc în grafică sunetul, ca o nouă calitate a ei, sporindu-i cu aceasta posibilităţile cantitative.

2. A. VESNIN
Creaţia non-obiectuală

Etapa care a urmat după cubofuturism în mişcarea artistică a lumii a descoperit creaţia non-obiectuală care trebuie privită ca o nouă viziune asupra lumii, iar nu doar ca un curent din pictură care a cuprins toate formele de artă şi chiar viaţa. Această mişcare este un protest împotriva materialismului actual. Înaintea tuturor au fost sensibili la el pictorii. Remarc în treacăt că pictura, în pofida tuturor „moliftelor" pe care i le cîntă „criticii de serviciu", ocupă un loc din ce în ce mai important în cultura lumii.

Primele lozinci ale creaţiei non-obiectuale au fost auzite în 1913. De la începuturile ei, creaţia non-obiectuală a urmat calea analizei; deocamdată, ca artă tînără, ea nu ne-a oferit încă sinteza ei. Aceasta este valoarea ei în prezent, în acest moment de cotituri radicale cînd arta, pierzînd vechile tradiţii, e gata să cadă în academism doar-doar ne-o oferi o nouă sinteză. Dar nu sinteza este aceea care va deschide o nouă cale, ci analiza şi inovaţia.

Dacă cercetăm procesul creaţiei non-obiectuale în pictură, vom găsi două momente: momentul spiritului – lupta împotriva obiectului şi a „plasticităţii" pentru creaţia liberă şi afirmarea creativităţii şi a inventivităţii – şi momentul al doilea – aprofundarea exigenţelor profesionale ale picturii. Renunţînd la subiectul literar, pictura non-obiectuală ar trebui să amelioreze calitatea operei, calitate care la cei dinainte se obţinea adesea pe baza subiectului tabloului.

În faţa pictorului se ridică acum exigenţe profesionale înalte, aş spune ştiinţifice, exigenţe privind factura, măiestria, tehnica ce plasează tabloul în creaţia non-obiectuală pe un anumit piedestal al culturii plastice.

Desigur, consumatorul obişnuit „de cultură", care evoluează lent în înţelegerea noilor cuceriri, va putea ţine pasul cu greu cu ruptura non-obiectualiştilor care păşesc pe calea revoluţionară prin cucerirea de noi valori şi care au fost precedaţi de etapa de tranziţie a futurismului şi cubismului. Dacă e să luăm ca axiomă „moştenirea", creaţia non-obiectuală este concluzia logică şi legică a etapelor precedente din creaţia plastică. Dar acelaşi consumator, care nu este pervertit de subiectul din tablou, dar nici atît de „cult" încît să ceară peste tot şi oricînd în artă reprezen-

tarea, trebuie să înțeleagă această creație cu simțirea proprie, cu intuiția lui neatinsă, ca pe o nouă frumusețe, o frumusețe a rupturii, a eliberării picturii de jurământul secular – de temă şi de prezentarea a ceea ce se vede.

În creația non-obiectuală nu veți găsi nimic „cunoscut", nimic „comprehensibil", dar asta nu trebuie să vă irite; îndrăgiți arta, înțelegeți principiul „a trăi prin artă", aşa cum înțelegeți că e nevoie a o studia şi a o analiza; nu o admirați la întîmplare, nu căutați în ea subiecte pe care să le înțelegeți, reprezentări de teme pe care le doriți.

Creația non-obiectuală este deocamdată doar naşterea unei noi epoci a unei creații grandioase nemaivăzute, creație care este chemată să deschidă uşile marilor taine, mai adînci decît ştiința şi tehnica.

În treacăt, trebuie să observăm că arta non-obiectuală nu şi-a elaborat un sistem doctrinar şi că, probabil, spre deosebire de precedentele orientări, niciodată nu-l va crea, fiind disponibilă pentru mii de posibilități şi rezervîndu-şi un spațiu larg pentru noi şi noi realizări.

3. L. POPOVA

	(+)	(–)
I.	*Arhitectonica*	
	a) Spațiu pictural (cubismul)	Nu pictură, ci reprezentare a realității
	b) Linie	1. Aconstructivism
	c) Culoare (suprematism)	a) Iluzionism
	d) Energetică (futurism)	b) Literaturitate
II.	Necesitate de a transforma	c) Emoții
	prin omisiunea părților formei	d) Recunoaştere (originea, în cubism)

Construcția în pictură = suma energiilor părților.

Suprafața se păstrează, formele sînt volumetrice.

Linia ca un contur şi urmă a planului în mişcare participă şi orientează forțele construcției.

Prin greutatea ei, culoarea participă la energetică.

Energetica = direcția volumelor + planurile şi liniile sau urmele lor + toate culorile.

Factura este conținutul suprafețelor picturale.

Forma nu este valoroasă la fel în toate componentele ei; conştiința artistică trebuie să selecteze elementele necesare pictural, ceea ce este de prisos sau artistic nevaloros trebuie înlăturat.

De aceea, reprezentarea realului, adică redarea a ceea ce nu este deformat şi transformat artistic, nu poate fi obiectul picturii.

Scopul adevăratei picturi îl reprezintă imaginile valorilor „picturale“ iar nu ale celor „de reprezentare“.

4. O. ROZANOVA

Extrase din articole

Vă propunem să eliberăm pictura de formele existente ale realităţii şi să facem din ea o artă prin excelenţă creatoare, iar nu imitativă.

Valoarea estetică a unui tablou non-obiectual stă în plinătatea conţinutului lui pictural.

Obsesia realităţii a intimidat creaţia artistului şi, în consecinţă, bunul simţ a triumfat asupra visului liber; visul minor a dat naştere la opere de artă fără nici un principiu, – avortoni ai unor viziuni contradictorii.

(Revista „Supremus“[2], nr. 1)

Concepţia despre frumos a celei mai mari părţi a publicului educat de pseudoartişti pe còpii după natură se bazează pe noţiunile de „cunoscut“, „inteligibil“. Şi iată că atunci cînd arta creată pe noi principii smulge pentru totdeauna (publicul) din starea lui de somnolenţă tîmpă, din cercul părerilor stabilite odată pentru totdeauna, această trecere la altă stare a publicului, care nu s-a pregătit pentru ea prin evoluţie, naşte protest şi adversitate.

Doar aşa ne putem explica monstruozitatea reproşurilor care i se fac întregii arte tinere şi reprezentanţilor ei.

Nici o clipă a prezentului nu seamănă cu vreo clipă a trecutului, iar clipa viitorului poartă cu sine posibilităţi infinite pentru noi revelaţii.

Ce altceva decît lenea este cauza morţii spirituale rapide a artiştilor din arta veche?

Ca inovatori, aceştia sînt terminaţi deja la vîrsta de 30 de ani, după care apelează la refrene.

Nimic mai îngrozitor pe lume decît repetiţia, identitatea.

Asemănarea este apoteoza vulgarităţii.

(Revista „Soiuz molodioji“, nr. 3, 1913)

5. A. RODCENKO

Sistemul Rodcenko

„Mi-am întemeiat acţiunea pe nimic.“
(M. Stirner[3], *Unicul*)

„Culorile se estompează, totul se topeşte în negru.“
(A. Krucionîh, *Glî-gli*[4])

„...Veşnic, semeni curajul, puterea
Tot ce viaţa ridică, moartea-ntăreşte.
Morţii păşesc alături de vii înainte...“
(W. Whitman[5], *Aleargă iarba*)

„Crima este justificarea ucigaşului care astfel încearcă să demonstreze că nimicul există.“
(Otto Weininger[6], *Aforisme*)

„...În momentul în care expun un principiu, îl şi devorez, Eu devin «Eu» atunci cînd primul este mistuit.
Faptul că mă autodevorez nu dovedeşte altceva decît că Eu exist.“
(A. Stirner)

„Lunecînd prin tot şi prin toate,
Prin natură, şi spaţiu, şi timp,
Ca o navă plutesc peste ape
Şi se-aude-al meu suflet cîntînd,
Ahasverus, şi viaţă şi moarte.“
(W. Whitman, *Aleargă iarba*)

Abolirea tuturor „ismelor“ în pictură mi-a pregătit răsăritul. Ultimul „ism“ este condus pe ultimul drum în dangătele de înmormîntare a picturii în culori; se năruie ultima speranţă şi iubire, iar eu părăsesc lăcaşul adevărurilor moarte.

Motorul nu este sinteza, ci invenţia, analiza. Pictura este corpul, creaţia este spiritul. Datoria mea este să creez noul, pornind de la pictură, de aceea uitaţi-vă numai la ceea ce fac. Literatura şi filozofia sînt pentru specialiştii lor, eu nu sînt decît un inventator de nou în pictură.

Cristofor Columb nu a fost scriitor sau filozof, ci doar un descoperitor de noi pămînturi.

(*10-aia gosudarstvennaia vîstavka „Bespredmetnoe tvorcestvo i suprematizm", Moskva, 1919*. În A. Nakov, *Russkii avangard*, Moskva, „Iskusstvo", pp. 166-170)

A. RODCENKO

Linia

La început, pictura obiectuală şi-a propus să reprezinte cu precădere obiectele şi omul ca pe ceva viu, ca în viaţă, adică pînă la deplina înşelăciune sau iluzie, astfel încît privitorul să spună că ceea ce vede este pur şi simplu o felie de viaţă, iar nu pictură[1]. Toate acestea au cerut un efort mare şi o stăruinţă deosebită, dar curînd acest lucru n-a mai fost de ajuns, căci au apărut obiective mai importante.

Viul este viu în tablou, dar s-a impus necesitatea ca tabloul să fie compus ba într-o dimensiune, ba în alta; să fie compus altfel decît se prezintă realitatea; a fost nevoie să se facă o distribuţie de elemente mai inteligentă, mai nobilă, mai înaltă; să se creeze efectul de etalare cu intenţie a ceea ce este mai important într-un subiect, pentru ca restul să fie mai mult sau mai puţin estompat... culoarea, tonurile şi tonalitatea generală să fie alese mai armonios, cu mai multă economie ş.m.d.

În urma unui travaliu îndelung şi aplicat asupra aceloraşi lucruri, în vederea obţinerii tuturor efectelor picturale, a apărut în tablou un lucru mai important, abstract, „neviu", ceva mai aproape de esenţă şi mai profesional, şi anume „picturalitatea" – factura suprafeţei, tot felul de goluri de ierarhii, de substraturi, paste ş.m.d., cu alte cuvinte, s-a afirmat abordarea picturală a tabloului. Din acest moment, tabloul a încetat să mai fie tablou, el a devenit pictură sau lucru.

Nou însuşita abordare, „picturalitatea", devine un adevăr imuabil, criteriu al oricărei opere plastice, în particular, şi al celei obiectuale.

De ce acest element aleatoriu a fost ridicat la o asemenea înălţime şi constanţă? Foarte simplu – pentru că în el constă abordarea profesională a picturii. În el stă esenţa picturii ca atare.

Întreaga evoluție a picturii a mers pe formă, mereu înainte, aproape fără reveniri; a mers aşa constant şi atît de logic, încît în urma ei se vede o linie dreaptă care arată neabătut mişcarea înainte.

Această linie leagă într-un singur organism ceea ce a fost cu ceea ce urmează. Dezvoltîndu-se astfel, în lung şi în lat, pictura a folosit toate posibilitățile specificității sale, pînă la rafinamente incredibile, amintind de rafinamentele gurmanzilor.

Folosind obiectul în tot felul de experimente, de la realism şi naturalism pînă la futurism, trecînd prin cubism, pictura l-a descompus cu o ştiință aproape anatomică pînă ce s-a eliberat, în sfîrşit, definitiv de presiunea lui şi a păşit în non-obiectualitate.

După ce a renunțat la obiect şi la subiect, pictura s-a ocupat în mod exclusiv de propriile obiective care au sporit-o şi au înlocuit cu asupra de măsură obiectul şi interpretarea pe care ea le-a eliminat.

Ulterior, non-obiectualitatea a renunțat şi la expresia veche a picturii, introducînd procedee complet noi de a picta, mai adecvate pentru formele acesteia – procedee simple, clare şi precise –, cum ar fi pictura cu şpaclul, pictura prin vopsire, cu valțul, prin presare ş.m.d.

Pensula a cedat locul altor instrumente care pot prelucra suprafața mai comod, mai simplu şi mai logic. Atît de necesară în pictura de redare a obiectului şi a detaliilor lui, pensula a devenit instrument ineficient şi inexact în pictura nouă non-obiectuală, astfel că ea a fost înlocuită de presă, de valț, de trăgător, de compas ş.m.d.

(*La expoziția Federației de stînga, din 1917, la Moscova, A.M. Rodcenko expune pentru prima dată.*)

În comparație cu forma, în pictură culoarea aproape că nu a evoluat. Aceasta s-a deplasat dinspre gris spre brun cenuşiu, dinspre brun spre culorile pure, luminoase şi invers, iar această schimbare a fost de o monotonie înspăimîntătoare. Deşi culoarea pură (spectrul) exista în vopsele, pictorii au ucis-o prin amestecul de tonuri. Tonul a apărut în pictura obiectuală care a încercat să imite natura. Acesta a fost considerat pînă nu demult ca o realizare deosebită a culturii picturale şi a atins monstruozitatea unei pete brun-maronii.

Impresioniştii au folosit spectrul, dar l-au pus în slujba redării impresiei, aerului, luminii ş.m.d. Expresioniştii au folosit culoarea pentru jocul lor de pete, ca ornament.

Non-obiectualitatea a folosit culoarea în sine, ea a fost preocupată de etalarea ei deplină, de prelucrarea ei, de starea ei, conferindu-i profunzime, intensitate, densitate, greutate etc. Etapa ultimă din acest proces a fost realizarea tensiunii monocolore în limitele unei singure culori şi a unei intensităţi unice (fără minusuri şi fără plusuri).

(Ca exemplu pot sluji lucrările expuse la expoziţia din 1918 „Creaţie non-obiectuală şi suprematism“, Moscova, lucrările lui Rodcenko – negru pe negru – şi ale lui Malevici – alb pe alb, expuse concomitent.)

Preocupat, în ultimul timp, doar de construcţia formelor şi de sistemul construcţiei lor, am introdus *linia* în plan ca nou element de structură (lucrările lui Rodcenko din 1917-1918).

În final, s-a clarificat importanţa absolută a *liniei* – pe de o parte, relaţia ei de mărginire şi de faţetă, pe de altă parte, calitatea ei de factor al structurii de bază a oricărui organism viu, în general, a unui schelet sau fundament, funcţia ei de carcasă sau sistem. Linia este primul şi ultimul lucru, atît în pictură, cît şi în orice construcţie, în general. Linia este calea de tranzit, de mişcare, de confruntare, ea este limită, cimentare, unire, divizare.

Astfel, linia a învins totul şi a dărîmat ultimele citadele ale picturii – culoarea, tonul, factura şi planul. Linia a pus cruce roşie picturii.

(Expoziţia 19 de Stat, 1920, lucrările lui Rodcenko, *Linii*, pentru prima dată consacrate în pictură.)

Considerînd linia drept element prim cu ajutorul căruia se poate construi şi crea, prin aceasta respingem orice estetică a culorii, structura şi stilul, pentru că tot ceea ce mărgineşte construcţia este stil (vezi pătratul lui Malevici).

În linie ni s-a relevat o nouă viziune – a construi în esenţă, iar nu a înfăţişa, a obiectualiza sau non-obiectualiza; a construi noi edificii constructive pentru viaţă, iar nu din viaţă sau în afara vieţii.

Construcţia este un sistem după care se realizează o lucrare prin folosirea oportună a materialului şi avînd un scop dinainte stabilit. Fiecare sistem îşi are materialul propriu.

(*Linia*. În: A. Nakov, *Russkii avangard*, Moskva, „Iskusstvo“, 1991, pp. 171-173)

L. POPOVA, A. VESNIN, A. RODCENKO, A. EXTER

5 × 5 = 25. Expoziție de pictură

Moscova, 1921

Liubov Popova

Experimente în pictură cu structuri de forțe.

Toate experimentele acestea sînt plastice şi trebuie privite doar ca o serie de încercări pregătitoare pentru construcții concrete, materializate.

Alexandr Vesnin

16. Linia. 1920
17. Celula. 1921
18. Culoarea roşie pură. 1921
19. Culoarea galben pur. 1921
20. Culoarea albastru pur. 1921

1918

La expoziția „Creația non-obiectuală şi suprematismul“ (Moscova), am fost primul care a decretat *construcțiile* – spațiale, iar în pictură, *negru* pe *negru*.

1920

La Expoziția 19 de Stat am decretat, primul, *linia* ca factor de construcție.

1921

La expoziție au fost declarate, pentru prima dată în artă, trei culori de bază.

Alexandra Exter

1921

Structuri de suprafață-culoare

21 Pentru constraste de culori

22 Tensiune de culoare

23-25 Ritmuri ale culorii

Lucrările de față sînt părți ale unui plan general de a experimenta culoarea care rezolvă parțial problemele de interacțiune a culorii, a tensiunii, ritmizării şi trecerii ei spre structura de culoare, întemeiată pe chiar legile culorii.

(Din Catalogul expoziției „5×5=25“, Moscova, 1921 – *„5×5=25“. Vîstavka jivopisi*. Moskva, 1921. În A. Nakov, *Russkii avangard*, Moskva, „Iskusstvo“, 1991, pp. 174-175)

N. PUNIN

Monumentul Internaționalei a III-a. Proiectul artistului V.E. Tatlin

(...)

Ideea de bază a monumentului s-a elaborat pe baza sintezei organice dintre principiile arhitecturii, sculpturii şi picturii, ea trebuind să ofere un nou tip de construcție monumentală care să reunească forma pur creatoare cu forma utilitară. În acord cu această idee, proiectul monumentului se prezintă ca trei corpuri mari de sticlă, construite după un sistem complex de axe şi spirale verticale. Aceste corpuri sînt aşezate unul pe celălalt şi sînt modelate în forme diferite, armonic legate între ele. Datorită unui mecanism special, ele se mişcă cu viteze diferite. Corpul inferior (*A*), în formă de cub, se mişcă în jurul propriei axe cu viteza unei rotații pe an şi este destinat acțiunilor legislative. Aici pot avea loc conferințe, congrese internaționale şi întruniri de forumuri legislative mondiale. Corpul următor (*B*), sub formă de piramidă, se mişcă în jurul axei cu viteza unei rotații complete pe lună şi este destinat acțiunilor executive (Comitetul Executiv al Internaționalei, secretariatul şi alte organe executive şi administrative). În sfîrşit, cilindrul de deasupra (*C*), care se roteşte cu viteza unei rotații pe zi, adăposteşte centre informative: birou de informații, sedii de ziar, de edituri, de proclamații, broşuri, manifeste, într-un cuvînt, întreaga gamă de informare largă a proletariatului mondial; el mai conține un telegraf, aparate de proiecție pentru un ecran mare fixat pe axele unui segment de sferă

(a_1–b_3) şi un post de radio, a cărui antenă se ridică în vîrful monumentului. Nu e nevoie să vorbim despre posibilităţile largi de dotare şi de organizare a tuturor corpurilor; proiectul nu oferă detalii, pentru că acestea pot fi elaborate şi analizate în cazul unui nou proiect al monumentului. Trebuie să spunem că, după părerea lui Tatlin, corpurile de sticlă urmează să aibă doi pereţi despărţitori cu vid între ei (tip termos), fapt ce ar păstra constantă temperatura din interiorul corpurilor. Detaliile monumentului, ca şi toate corpurile lui, vor fi unite cu pămîntul şi vor comunica între ele doar prin ascensoare electrice de construcţie complexă, adecvată la viteza de rotaţie a fiecărui corp. Acestea sînt bazele tehnice ale proiectului.

Valoarea artistică a proiectului

Revoluţia socială nu schimbă de la sine formele artistice, dar pregăteşte solul care va modifica lent formele artei. Ideea propagandei artei monumentale n-a schimbat sculptura şi pe sculptori, dar a anulat chiar principiul modelării plastice dominant în lumea burgheză. Tradiţiile Renaşterii în arta plastică au putut părea moderne atîta timp cît rădăcinile feudal-burgheze ale statelor capitaliste n-au fost smulse. Renaşterea a incendiat, dar abia acum se curăţă jariştile Europei.

E drept că, un timp, puterile comuniste se vor folosi de monumentele figurative ale clasicismului greco-roman ca mijloc de propagandă monumentală, dar asta numai pentru că aceste puteri sînt forţate să le folosească, cum sînt obligate să apeleze la specialiştii şcolii de dinainte de revoluţie. Monumentele figurative (greco-italice) se află într-o dublă contradicţie cu actualitatea. Ele cultivă eroismul individual, dezorientează istoria: torsurile şi capetele de eroi (şi zei) nu corespund înţelegerii actuale a istoriei. Ele sînt forme prea particulare pentru şirurile nesfîrşite de proletari; în cel mai bun caz, ele exprimă caracterul, simţirea şi gîndurile unui erou, dar cine va exprima tensiunea sentimentelor şi a gîndurilor miilor de oameni? Tipul? Dar tipul concretizează, limitează şi nivelează masa. Aceasta este mai bogată, mai vie, mai complexă, mai organică.

Şi chiar dacă tipul ar fi acela, monumentele figurative ar contraveni şi mai flagrant actualităţii prin limitarea mijloacelor lor de expresie,

prin staticul lor. Acțiunea agitatorică a unor asemenea monumente ar fi minimă în mijlocul zgomotului, mişcării şi vastității străzilor. Poate că gînditorii de pe postamentele de granit văd ei înşişi multe, dar ei nu sînt văzuți. Aceştia sînt forjați în forma care s-a elaborat pe cînd înfloreau logiile, transportul pe măgari şi ghiulelele de piatră. Firul de telefon din timpul războiului îi cade peste nas eroului; stîlpii liniilor de tramvai sînt mai curînd un obelisc; orăşenii îşi amintesc de mai multe ori pe zi de Lassale după tartajele cărților şi titlurile din ziare decît atunci cînd trec pe sub capul lui mîndru. Lassale stă nevăzut şi inutil din chiar momentul în care i-a fost dezvelită statuia...

Un monument trebuie să trăiască viața social-administrativă a oraşului, iar oraşul trebuie să trăiască în monument. Acesta trebuie să fie util şi dinamic, devenind astfel actual. De cealaltă parte a reprezentării omului-entitate se află formele plasticii agitatorice actuale. Pe acestea le descoperă artistul care nu a fost mutilat de tradițiile feudal-burgheze ale Renaşterii şi care lucrează ca un muncitor cu cele trei unități ale conştiinței plastice actuale: cu materialul, construcția şi volumul. Lucrînd asupra materialului, construcției şi volumului, Tatlin a oferit o formă nouă lumii creației monumentale. Aceasta este forma monumentului dedicat Internaționalei a III-a.

(...)

Sub ochii noştri se rezolvă cea mai complexă problemă a culturii: o formă utilitară devine formă pur creatoare. Se naşte din nou posibilitatea apariției clasicismului, dar nu ca o renaştere, ci ca o invenție. Ideologii mişcării muncitoreşti internaționale căutau demult un conținut clasic pentru cultura socialistă. Şi iată că avem acest conținut. Afirmăm că proiectul de față este prima lucrare artistică revoluționară pe care putem să o trimitem şi o trimitem în Europa.

Forma pe care o propune proiectul este aşezată pe două axe (aa_1 şi bb_3) care, în raportul dintre ele, se află într-o stare de continuă respingere. Pe direcția de la a la a_1 se dezvoltă o mişcare în sus, intersectată în fiecare punct al ei de mişcarea pe spiralele de la b, b_1, b_2, b_3 spre linia aa_1. Confruntarea acestor două mişcări reciproc contradictorii trebuie să provoace o ruptură (care caracterizează atît de mult „cubismul“ rămas undeva în urmă) şi dispariția ideii utilitare, dar spiralele care se întîlnesc, după ce preiau asupra lor mişcarea pe a_1 (şi bb_3), conduc aceste

mişcări, prin mişcarea suportului principal (forma aa_1), tot în sus, realizînd astfel o imagine dinamică încărcată de marea tensiune a axelor care se mişcă şi se ciocnesc continuu. Întreaga formă, susţinută şi organizată de mişcarea unică a tuturor părţilor – mişcarea de ridicare deasupra pămîntului, se unduie ca un şarpe de oţel. Forma vrea aici să transgreseze materia, forţa de atracţie; dar forţa de rezistenţă este mare şi grea; încordîndu-şi muşchii, forma îşi caută eliberarea pe liniile cele mai elastice şi mai dinamice pe care le ştie lumea – pe spirale. Acestea sînt pline de mişcare, de avînt, de elan, dar sînt şi dense, ca voinţa creatoare şi ca muşchiul pe care îl încordează ciocanul.

Aplicarea şi organizarea materialului în forma modernă a spiralei constituie în sine o îmbogăţire a compoziţiei. Aşa cum echilibrul părţilor – triunghiul – este expresia optimă a Renaşterii, tot aşa expresia cea mai adecvată a spiritului nostru este spirala. Interacţiunea dintre greutate şi punctul de sprijin (susţinere) este forma cea mai pură (clasică) a staticului; forma clasică a dinamicii este spirala. Societăţile cu clase în conflict au luptat pentru cucerirea pămîntului; linia lor de mişcare se plasează pe orizontală; spirala este linia de mişcare a omului eliberat. Spirala este expresia ideală a libertăţii; sprijinindu-şi călcîiul de pămînt, aceasta fuge de pămînt şi devine un fel de semn de refuz a tot ce este animal, a tot ce este interes, terestru şi material.

Societăţilor burgheze le-a plăcut să ducă o viaţă animală pe pămînt, prelucrînd suprafaţa pămîntului, pe care au ridicat magazine, pasaje, bănci; viaţa burgheză este viaţă de piaţă şi ea se duce la vedere, se expune. Omenirea creatoare se adînceşte în pămînt cu tot cu viaţa sa animală; nu se vede acum unde lucrează cooperativele; piaţa devine loc de agitaţie, de jocuri şi de sărbători; viaţa liberă se ridică deasupra pămîntului, deasupra materiilor prime ale pămîntului. Casa – locuinţă şi local public –, amplasată în etaje sub pămînt, este expresia modernităţii şi conţinutul unei magnifice forme artistice.

Orice conţinut al formei poate fi preluat şi condensat de utilitate, căci utilitatea formei nu este altceva decît organizarea conţinutului ei. Formele lipsite de o destinaţie practică – majoritatea formelor artistice existente pînă în prezent – sînt pur şi simplu forme neorganizate. Şi poate că acum, pentru prima dată, principiul organizării s-a realizat în mod real în artă. Monumentul este destinat a concentra iniţiativele le-

gislative (Corpul A), executive (Corpul B) şi informative (Corpul C), dar, în acord cu principiul expresiei modernităţii semnalat mai sus, corpurile lui sînt lansate spre straturile superioare ale spaţiului. Prin aceasta, ca şi prin materialul folosit (sticla), se semnalează puritatea iniţiativelor legiferate aici şi idealitatea lor eliberată de atracţia materială. O artă lipsită de idealismul creator, adică de ceea ce este conţinutul intuiţiei, este o artă de ritmuri impure. Pînă în prezent nu s-a reuşit să se descompună ritmurile în elemente de cultură materială, acestea din urmă fiind determinante pentru creşterea şi condiţiile existenţei, dar fiinţarea însăşi înseamnă ritm. În acord cu acesta, intuiţia curge. Puritatea şi plinătatea ritmurilor dau măsura harului, iar eu nu cunosc ritmuri mai pure şi mai pline decît acelea din lucrările lui Tatlin. Artistul are un ochi de maximă sensibilitate la material şi stabileşte graniţele undelor ritmice exact prin opoziţia materialelor. Acceptăm ca bază, ca unitate a ritmului un segment de undă situat între proprietăţile sticlei şi cele ale fierului. La fel cum producerea unui număr de vibraţii pe o lungime de undă este măsura spaţială a sunetului, tot aşa relaţia dintre sticlă şi fier este măsura ritmului material. În confruntarea acestor două materiale elementare, pentru care focul ar fi în egală măsură aducător de viaţă, se ascunde o simplitate aspră şi necruţătoare. Aceste materiale sînt elemente ale artei moderne. Forma definită prin opoziţia lor oferă ritmuri de rezonanţă atît de largă şi de puternică, încît ea ni se relevă ca naşterea unui ocean.

A realiza o asemenea formă înseamnă a întruchipa dinamicul cu aceeaşi măreţie cu care se întruchipează staticul prin piramidă. Susţinem: doar puterea conştiinţei multimilioanelor de proletari a putut propune lumii ideea acestui monument – a acestei forme; această idee a trebuit să fie realizată cu muşchii acestei puteri, căci avem de a face cu o expresie ideală, vie şi clasică în forma pură şi artistică a solidarităţii internaţionale a muncitorilor de pe întreg globul pămîntesc.

1920, iulie

(*Pamiatnik III Internaţionalu. Proiekt hudojnika V.E. Tatlin*. În A. Nakov, *Russkii avangard*, Moskva, „Iskusstvo“, 1991, pp. 176-180)

K. MALEVICI

Suprematismul

(...)

Suprematismul a avut trei stadii, dacă ne gîndim la numărul de pătrate negre, roşii şi albe: perioada neagră, perioada colorată şi perioada albă. În cea din urmă etapă, formele albe sînt pictate în alb. Toate trei fazele se înscriu între 1913 şi 1918. Perioadele s-au constituit pe baza evoluţiei planului. Baza construcţiei lor a fost principiul fundamental economic de a reproduce, prin intermediul unui singur plan, forţa staticului sau a aparentului repaos al dinamicii. (...)

În fond, ce este o pînză, ce reprezintă ea? Analizînd o pînză, înainte de toate, vedem în ea o fereastră prin care descoperim viaţa. Pînza suprematistă reprezintă spaţiul alb, iar nu spaţiul albastru. Motivul e clar: albastrul nu ne dă o idee reală despre infinit, căci razele ochiului se izbesc parcă de o cupolă şi nu reuşesc să pătrundă în infinit. Infinitul alb suprematist permite razei ochiului să înainteze fără a întîmpina vreo limită. Vedem corpuri în mişcare, dar trebuie să descoperim care este mişcarea lor şi de ce tip sînt aceste corpuri. După ce am inventat acest sistem, am început să studiez formele tranzitorii a căror esenţă întreagă trebuie revelată şi determinată; aceste forme sînt puse în relaţie cu întreaga lume de obiecte. Descoperirea lor cere un mare efort. Construirea de forme suprematiste de tip color nu e legată de necesitatea estetică a culorii, de formă sau de figură, lucru valabil şi pentru perioada albă şi pentru perioada neagră. Elementul principal în suprematism consistă în cele două baze care sînt energia negrului şi a albului; aceste baze înlesnesc descoperirea formei de acţiune, mai ales cînd ascultăm de necesitatea pur utilitară a reducţiei economice prin care tot ce e colorat dispare. În creaţie, revelarea culorii sau a tonurilor nu depinde de un fenomen estetic, ci de natura originară a materialului, de combinarea elementelor care constituie o diversitate sau o formă de energie. Dacă orice formă sau toate materialele originare sînt o energie cu care-şi colorează propria mişcare, într-o creaţie infinită, se verifică o modificare a materialelor şi constituirea de noi combinaţii energetice; în acest caz, orice serie de mişcări modifică forma în conformitate cu anumite considerente economice, iar colorăţiunea îşi schimbă şi ea propriul aspect.

Ca formă de combinaţii energetice de materiale, oraşul şi-a pierdut culorile şi a devenit tonal, cu predominanţa de alb-negru.

(Dar analiza problemei mişcării culorii ca energie necesită o repetare a cercetărilor mele despre culoare din 1917.)

(...)

Cele trei pătrate suprematiste reprezintă expresia unor concepţii precise, precum şi structura lumii. Pe lîngă faptul că este mişcarea pur economică a formei unei întregi structuri albe a lumii, pătratul alb constituie şi un impuls spre temeiul structurii lumii ca „acţiune pură", cale spre cunoaşterea de sine a „omului total" în perfecţiunea sa pur utilitară. În viaţa obişnuită, au existat şi următoarele semnificaţii: negrul ca semn al economiei, roşul ca semn al revoluţiei şi albul ca acţiune pură.

Pătratul alb pe care l-am pictat mi-a dat posibilitatea de a studia şi de a scrie un opuscul despre „acţiunea pură"[1].

Pătratul negru a însemnat economia pe care am introdus-o în artă ca pe cea de a cincea dimensiune.

Problema economiei a devenit turnul meu principal din care am observat toate creaţiile de obiecte ale lumii; acest lucru constituie lucrarea mea principală făcută nu cu pensonul ci cu pana. Pare-mi-se că am demonstrat că nu se poate obţine cu penelul ceea ce dintotdeauna s-a putut obţine cu pana. Penelul este zbîrlit (dezordonat) şi nu reuşeşte să pătrundă în meandrele creierului, în timp ce penița e mai fină.

(...)

În ce priveşte mişcarea culorii pure, cele trei pătrate indică şi extinderea culorii acolo unde ea se pierde în alb.

În suprematism nu se poate vorbi de pictură; pictura e depăşită de mult timp, iar artistul este o prejudecată a trecutului.

Am demonstrat aceste probleme în lucrarea mea *Mî kak utilitarnoe soverşenstvo* (*Noi, ca perfecţiune utilitară*)[2].

Trăiască UNOVIS[3] care creează şi afirmă ceea ce e nou în lume.

Vitebsk, 15 dec. 1920

(*Il suprematismo*. În *Le avanguardie...*, pp. 147-152)

PAVEL NIKOLAIEVICI FILONOV

Declaraţia înfloririi universale

Neg, la modul absolut, orice doctrină de credinţă în pictură, începînd cu cele de extremă dreaptă şi terminînd cu suprematismul şi constructivismul, cu tot cu ideologia lor care nu este ştiinţifică. Nimeni dintre şefii respectivelor mişcări n-a reuşit să picteze, să deseneze şi nici să gîndească în manieră analitică „ce, cum şi pentru ce“ se pictează.

Declar că „reforma“ lui Picasso e scolastico-formală şi că, în fond, ea nu are o semnificaţie revoluţionară; că există două metode de apropiere de obiect şi de soluţie: o metodă „absolut nepreventivă, analitico-intuitivă“ şi o alta „absolut ştiinţifică ce rămîne absolut analitico-intuitivă“; declar că ideologia unui artist şi a tablourilor lui, construcţia, forma, culoarea, textura se măsoară cu ştiinţa şi cu ideologia propriului timp (sau cu măsura viitorului).

Realismul este o abstracţie scolastică a lucrului (obiectului), văzut în doar două din predicatele lui: forma şi culoarea. Iar speculaţiile care se fac cu „aceste două predicate“ alcătuiesc estetica.

În speculaţia estetică cu „aceste două predicate“, în particular, includ absolut întreg frontul „dreapta-stînga“ şi numesc acest front „realist în esenţă“ sau realism antiquata scolastica.

În mod inutil, frontul realist se subdivide în curente, se ascunde în non-obiectualitate, în colaje, în spaţialitate, în cubo-futurism, în contrarelief, se maschează în vînător, în proletar, în turnul lui Tatlin[1], legiferează totul cu filozofia non-obiectualităţii şi cu anecdota culorii. Analiza demonstrează că este vorba de aceeaşi speculaţie cu „cele două predicate ale realismului“, că diferenţa constă în ortografia realismului şi că de aceea artistul nu vede întreaga lume de fenomene, viaţa ca atare. N-o cunoaşte nici pe aceasta, nu se cunoaşte nici pe sine; artistul a atrofiat analiza, intuiţia, gîndirea critică, iniţiativa personală; profesional, el nu este decît un analfabet. Dacă artistul a conservat obiectul în filozofia scolastică a „obiectualităţii formei“, a „non-obiectualităţii formei“, a „culorii de ulei“, a „texturii decorative“, el a ridicat toate acestea la gradul de ritual, predicînd, în mod diferit, aceeaşi „esenţă a celor două predicate“.

Văd în următorii artişti, aparent diverşi, un „intelect al unor persoane care au profesat o scolastică de acelaşi fel“: Cepkov[2] = Malevici, Picasso = Ingres[3], Matiuşin = Petrov-Vodkin[4], Tişov = Bodarevski[5], Cézanne = Beleaşin[6]. La toţi găsim principiul „realismului celor două predicate“ (cu excepţia lui Mansurov[7]).

Dat fiind că ştiu, văd, intuiesc că în orice obiect nu există doar două predicate (forma şi culoarea), ci o lume întreagă de fenomene vizibile şi non-vizibile, de emanaţii, reacţii, incluziuni, de geneze, de existenţe ale acestora, de calităţi cunoscute sau ascunse care, la rîndul lor, au predicate nenumărate, resping, în consecinţă, ca neştiinţifice şi complet moarte doctrina realismului contemporan cu privire la „cele două predicate“, precum şi întreaga lui reţea de dreapta-stînga.

În locul lor pun naturalismul ştiinţific, analitic, intuitiv, iniţiativa unui studios al tuturor predicatelor obiectului, al fenomenelor din întreaga lume, al fenomenelor şi proceselor din om, vizibile şi invizibile ochiului nud; în locul lor, propun obstinaţia unui maestru-inventator şi principiul „tabloului construit biologic“.

Neg întreg „regnul tenebrelor“ criticii de artă contemporane ruse care acoperă cu infamia ei ştiinţa şi modul de viaţă proletar, resping cuvintele de ordine cotidiene ale acestei critici: „trage şi nu abandona“, „divide şi stăpîneşte“, cuvinte care, în mod parazitar, au dus la un sens rafinat şi retoric aceeaşi ideologie a castrării realiste. (...)

Să vină prima revoluţie mondială în psihologia artistului şi în artă! Artişti de stînga şi de dreapta, emancipaţi-vă! Debasaraţi-vă de pedanţii timpurilor vechi. Eliberaţi-vă spiritul! Studiaţi întreaga lume, în cărţi, în filele noii vieţi, în ştiinţă. Temeiurile creaţiei şi ale măiestriei se află mai ales în ceea ce se întîmplă în intelectul vostru, iar nu în popii realismului, în palavragii şi în vopsitori. Pentru cauza ta, artistule, nu ai nevoie de nici un maestru.

Artistule, trebuie să gîndeşti tu însuţi, să prevezi, să faci, să crezi, să inventezi, fiind critic faţă de tine însuţi. Să ai o maximă forţă de reprezentare, să ai o ideologie pe măsura lumii, o percepţie ştiinţifică şi exigenţele cuvenite. Ai grijă ca pereţii sălilor de expoziţie şi coloanele ziarelor să nu se coloreze într-un plictis mortal. Grăbeşte-te să evaluezi valorile. Iniţiază înflorirea universală, era tablourilor făcute. (...)

Sînt artistul înfloririi universale, deci proletar. Numesc principiul meu „naturalist“ pentru metoda lui pur ştiinţifică de a reflecta asupra

obiectului, de a prevedea într-o manieră adecvată şi exhaustivă, de a intui, pînă la calcule supra şi subconştiente, toate predicatele lui, de a revela obiectul într-o formă adecvată concepției.

Acest principiu pune în acțiune toate predicatele obiectului şi ale sferei: existența, pulsația cu sfera respectivă, biodinamica, intelectul, emanațiile, incluziunile, genezele şi procesele care au loc în culoare şi în formă, pe scurt, întreaga viață, aceasta presupunînd că sfera nu e un simplu spațiu, ci o bio-dinamică în care obiectul emite continuu şi se înscrie în incluziuni încrucişate. Existența obiectului şi a sferei este în eternă devenire, în transformare a conținutului culorii şi formei, precum şi a proceselor (viziune analitică absolută). Iată formula acestei metode: analiză absolută, previziune a obiectului şi a sferei în conceptul biomonism şi soluția adecvată la concepție. De aici derivă teza continuității unui front unitar: cele două predicate ale realismului (forma şi culoarea gri), culoarea şi forma concisă şi absolut obligatorie, includerea lui *sdvig* (dislocare), forma care acționează în manieră pură etc.

Din punct de vedere profesional, se impun următoarele exigențe pentru soluționare: artistul nu poate acționa în rezolvarea pură a unei forme vechi de prestigiu în trecut, căci acest lucru ar constrînge forma să devină exactă în relațiile ei cu analiza obiectului, precum un sunet, o notă, o literă, o cifră, un cuvînt, un discurs, ar obliga-o să fie flexibilă ca dialectica. Maestrul este obligat să inventeze această formă în orice secundă. Aşadar, invenția formei va fi forța activă absolut necesară. Pictura îşi va ataşa ştiința iar nu scolastica, astfel încît va fi posibil să stabilim criteriul integral, principiul „exactității absolute“, principiul de „a face un tablou în mod biologic“.

Iată seria concisă a mijloacelor mele de măiestrie, precum şi determinările acestora: forma şi culoarea concise şi exprimate exact. Forma care a inclus *sdvig*, bio-dinamica *sdvigului*. Forma pură activă, absolut adecvată obiectului şi predicatelor sale, selectării acestor predicate sau complex absolut (aceleaşi definiții pentru culoare şi sunet). Formula: complexul sau selecția de forme active pure, selecția abstractă şi constructivă din tot ceea ce există. Estetica organică, anticipativă, negarea esteticii, disonanța estetică. Acelaşi lucru în construcție şi în legea tabloului, începînd cu legea biologică şi terminînd cu legea construcției

ca atare. Găsirea pulsațiilor ritmului şi maxima tensiune a acestora, includerea sunetului ca deducție ce traversează ritmul.

Nu stabilesc reguli şi nici un înființez vreo şcoală (le neg decis calitatea de instanțe), dar propun ca esențială o metodă simplă pur ştiințifică cu care oricare artist poate lucra în maniera proprie, fie el de stînga sau de dreapta.

Cuvintele de ordine: „tabloul făcut", „respingerea criticii de artă contemporane", „schimbarea centrului de greutate al artei contemporane în Rusia", „forma activă pură", „Înflorirea Universală" le-am pronunțat pentru prima dată la Petrograd în anii 1914-1915.

1923

(*Dechiarazione della „fioritura universale"*. În *Le avanguardie...*, pp. 187-193)

N. TARABUKIN

De la şevalet la maşină

(...)

VI. *Contradicțiile constructivismului*

Abolind esteticul, constructiviştii au fost nevoiți să-şi propună un nou scop care să fie consecința logică a însăşi ideii de constructivism, adică un scop utilitar. De regulă, înțelegem prin construcție un anume edificiu cu un anume caracter utilitar care, dacă i-ar lipsi, l-ar priva de sens.

Ignorîndu-se în mod conştient ca pictori, declarînd război „împotriva artei", considerate în formele ei tipice, care sînt muzeele, constructiviştii ruşi au încheiat un pact cu tehnica, inginerească şi industrială, fără să posede pentru aceasta cunoştințe speciale şi rămînînd în esența lor profundă artişti *par excellence*. De aceea ideea constructivismului a luat, în cazul lor, forma imitației construcțiilor tehnico-inginereşti, diletante, naive, pătrunse doar de respectul exagerat pentru industrialismul veacului nostru.

Nu putem numi aceste construcţii modele pentru că ele nu sînt proiecte pentru construcţii; acestea se prezintă ca lucruri de sine-stătătoare de care ne putem apropia doar cu criterii estetice. Autorii lor rămîn, în esenţa lor cea mai adîncă, „esteţi“, adepţi ai artei „pure“, oricît ar încerca ei să se debaraseze de aceste epitete.

Cînd vorbeam de constructivism, în cazul dat, aveam în vedere construcţiile realizate din materiale şi în volum tridimensional, dar în rezolvarea acestui volum din planuri ideea constructivismului a căpătat o formă şi mai absurdă. În lupta lor cu reprezentarea, constructiviştii au rămas plasticieni în măsură mai mare decît, de exemplu, predecesorii lor suprematişti, pentru că structura lor plană nu era altceva decît o reprezentare care, efectiv, putea fi un construct al unui sistem constructiv sau al unei construcţii. În esenţă, orice formă picturală e plastică, fie că e obiectuală, ca la naturalişti şi impresionişti, fie că e non-obiectuală, ca la cubişti şi futurişti. Prin urmare, nu capacitatea de a reprezenta este momentul hotărîtor pentru a stabili graniţa dintre arta „nouă“ şi arta „veche“, ci non-obiectualitatea sau obiectualitatea acestei reprezentări. În acest sens, suprematiştii, care au pus şi au rezolvat problemele culorii, s-au depărtat de reprezentare mai mult decît alte curente artistice, dat fiind că elementul decisiv cu care au operat ei – culoarea – este non-imagistic (ca şi sunetul), dacă nu este inclus într-o formă de reprezentare. Structurile sunetului şi ale culorii (luminii) au multe în comun.

VII. *Ultimul „tablou“*

Aşadar, constructiviştii pe baza suprafeţei, pe lîngă voinţă, au afirmat o plasticitate pentru care element constitutiv era construcţia lor. Şi, în momentul în care artistul a vrut să se elibereze efectiv de plasticitate, el a putut realiza acest lucru doar cu preţul distrugerii picturii şi al sinuciderii lui ca artist plastic. Mă gîndesc la pînza pe care, la una dintre expoziţiile sezonului actual, Rodcenko a supus-o atenţiei publicului uimit[1]. Era o pînză mică, aproape pătrată, colorată în întregime în roşu. În evoluţia formelor artistice pe care a săvîrşit-o arta în ultimul deceniu, această pînză este extrem de semnificativă. Nu mai este o etapă după care pot urma altele, ci este pasul ultim, de încheiere a unui drum, este ultimul cuvînt după care limbajul pictorului trebuie să amuţească, este

ultimul „tablou“ creat de un artist. Acest tablou mărturiseşte elocvent că pictura ca artă plastică – şi aşa a fost ea dintotdeauna – şi-a trăit traiul. Dacă pătratul negru pe fond alb al lui Malevici mai conţine o idee plastică în el, cu toată parcimonia sensului său artistic – o idee numită de artist „economie“, „a cincea dimensiune“[2] –, pînza lui Rodcenko e lipsită de orice conţinut: e un perete orb, gol şi fără glas. Dar, ca verigă în procesul evolutiv, acest tablou este istoric şi e „epocal“, dacă îl considerăm nu ca valoare în sine (pe care nu o are), ci ca etapă evolutivă.

Cu aceasta se confirmă, dacă mai era nevoie, că, de regulă, dobîndesc semnificaţie istorică opere care nu au şi „o mare greutate specifică“ de artisticitate şi că istoricii de artă îşi întemeiază concluziile tocmai pe astfel de opere. Adepţii constanţi ai cronologiei istorice (care place atît studioşilor artei) ne-ar putea face atenţi că o pînză ca cea despre care vorbim a fost deja expusă de Malevici acum cîţiva ani, dar pentru tema mea replica aceasta nu este esenţială, pentru că nu mi-am propus să găsesc momentele istorico-cronologice ale artei ruse, ci să expun bazele teoretice ale unui proces care evoluează logic. Şi dacă, din punct de vedere cronologic, pînza lui Malevici este anterioară, tabloul lui Rodcenko este logic mai simptomatic şi istoric mai oportun. Galeriile Tretiakov care au grijă ca pe pereţii lor să nu existe goluri în curgerea istorică a curentelor plastice, trebuie să achiziţioneze neapărat această pînză. Şi va achiziţiona acest tablou (sau ceva asemănător lui: nu are importanţă ce) în momentul în care pentru „criticii“ estetizanţi, „prin forţa lucrurilor“, un astfel de tablou îşi va ocupa locul cuvenit, „din perspectivă istorică“, la fel cum, în timp, galeriile (în momentul cînd „ziarele le consemnau“) au achiziţionat pînze de Larionov, Tatlin ş.m.d. despre care, „la timpul lor“, nici nu vroiau să audă, considerîndu-le „o profanare“ a artei. Suferind de o boală a văzului pe care o putem numi „istoricitate“ în abordarea artei, aceşti eclectici aflaţi în fruntea colegiilor galeriilor (dar chiar şi cei care nu au calitatea aceasta) sînt neputincioşi în faţa fenomenelor vieţii artistice actuale în acţiunea ei nemijlocită. Ei încep să vadă, deşi cu miopie, doar atunci cînd opera a dobîndit deja „urma vremii“, „patina“ (doar nu degeaba eclecticilor le place atît de mult mucegaiul ei verde). „Perspectiva istorică“ şi o perioadă de timp mai mult sau mai puţin întinsă sînt însoţitorii constanţi ai judecăţii lor estetice şi ai „recunoaşterii“ valorii.

Acest exemplu cu pînza lui Rodcenko ne convinge că pictura a fost şi a rămas artă plastică, ne dovedeşte că ea nu poate ieşi din aceste limite ale plasticităţii. În arta veche, plasticitatea era conţinutul. Dacă ar înceta să fie plastică, pictura ar renunţa la sensul ei interior. Experimentul de laborator asupra formei în sine a închis arta într-o sferă îngustă, i-a oprit progresul şi a sărăcit-o.

(*Ot mol'berta k maşine*, Moskva, 1923. În: A. Nakov, *Russkii avangard*, Moskva, „Iskusstvo", 1991, pp. 183-186)

Teatru

V.E. MEYERHOLD

V. *Teatrul convenţional*

(...) Lupta cu metodele naturaliste pe care şi-au asumat-o Teatrele experimentale şi unii regizori* nu este un lucru întîmplător – ea este cerută de evoluţia istorică. Căutarea noilor forme scenice nu este un capriciu al modei, introducerea unei noi metode de punere în scenă (în sensul ei convenţional) nu este o cedare în faţa mulţimii care caută impresii tot mai şocante.

Teatrul experimental şi regizorii lui muncesc pentru a crea Teatrul convenţional, pentru a opri desfacerea Teatrului în cîteva teatre intime şi pentru a resuscita Teatrul Unic.

Teatrul convenţional propune o tehnică simplă care face posibilă punerea în scenă a lui Maeterlinck[1] alături de Wedekind[2], a lui Andreev[3] şi a lui Sologub[4], a lui Blok[5] alături de Pşibîşevski[6], a lui Ibsen[7] alături de Remizov[8].

Teatrul convenţional îl eliberează pe actor de decor, creîndu-i acestuia un spaţiu tridimensional şi conferindu-i o plasticitate statuară firească.

Graţie procedeelor convenţionale ale tehnicii, complicata maşinărie teatrală nu-şi mai are rostul, iar regia atinge o asemenea simplitate, încît actorul poate păşi pe scenă şi-şi poate juca acolo rolul fără a depinde de decoruri şi de accesoriile special prevăzute pentru scena teatrului, complet liber de orice lucru exterior.

În Grecia timpurilor lui Sofocle şi Euripide întrecerea actorilor tragici oferea *libertate activităţii creatoare a actorului*. Apoi, odată cu

---

* Teatrul-studio la Moscova, Stanislavski[9] (de după *Drama vieţii*), Gordon Craig[10] (Anglia), Reinhardt[11] (Berlin), eu (la Petersburg) *(n.a.)*.

evoluţia tehnicii de scenă, puterea creatoare a actorului a decăzut. E sigur că, la noi, tehnica foarte complicată a adus după sine renunţarea la lucrul cu sine al actorului. De aceea are dreptate Cehov să spună că „sînt puţine acum talentele sclipitoare, e adevărat, dar actorul mediocru a căpătat în importanţă“[*]. Eliberîndu-l pe actor de accesoriile inutile, îngrămădite la întîmplare, simplificînd tehnica pînă la limita posibilului necesar, Teatrul convenţional pune pe primul plan libertatea creatoare a actorului. Orientîndu-se cu toată energia spre revigorarea Tragediei şi a Comediei (în prima etalînd Destinul, în cealaltă – Satira), Teatrul convenţional evită „stările“ teatrului cehovian a căror relevare îl pune pe actor în posturi pasive ce-l deprind să fie mai puţin activ din punct de vedere creator.

Desfiinţînd rampa, Teatrul convenţional coboară scena la nivelul parterului; construind dicţia şi mişcările actorilor pe ritm, acesta face posibilă învierea *dansului*, în timp ce transformă cuvîntul într-un strigăt melodios sau într-o tăcere melodioasă.

Regizorul Teatrului convenţional îşi propune doar să-l orienteze pe actor, iar nu să-l dirijeze (spre deosebire de regizorul din Meyningenn). Acesta se vrea doar o punte între sufletul autorului şi cel al actorului. Prelucrînd în sinele său creaţia regizorală, *actorul* stă *singur* în faţa spectatorului şi, din întîlnirea celor două principii libere – creaţia actorului şi fantezia creatoare a spectatorului, se naşte o adevărată flacără.

Aşa cum actorul nu este înfeudat regizorului, tot aşa şi regizorul este liber *vis-à-vis* de autor. Remarca celui din urmă destinată regizorului este doar o necesitate impusă de tehnica timpului în care s-a scris piesa. Ascultînd cu atenţie dialogul interior al piesei, regizorul îl pune în evidenţă, în mod liber, în ritmul dicţiei şi în cel al plasticii actorului, respectînd doar acele remarci ale autorului care se plasează dincolo de planul necesităţilor tehnice.

În sfîrşit, metoda convenţională presupune prezenţa în teatru a celui de al patrulea *creator* (după autor, regizor şi actor); acesta este *spectatorul*. Teatrul convenţional propune un scenariu în care spectatorului i se cere să *completeze creator*, prin propria imaginaţie, *sugestiile* oferite de scenă[**].

---

[*] *Pescăruşul (n.a.).*

[**] Vezi nota mea din „Vesî”, 1907, nr. 6: *Din scrisorile despre teatru*[12] *(n.a.).*

Teatrul convenţional e de aşa natură, încît spectatorul „nu uită nici un minut că are în faţă un actor care *joacă*, iar actorul nu uită că are în faţă o sală de spectacol, că sub picioarele lui este scena şi că lateral sînt decorurile, ca într-un tablou: privindu-l, nu uiţi nici o clipă că ai în faţă nişte culori, o pînză, paleta, şi totuşi, în faţa lui, trăieşti sentimentul suprem şi luminos al vieţii. Adesea, chiar se întîmplă aşa: cu cît un tablou este mai *tablou*, cu atît sentimentul *vieţii* este mai pregnant“[*].

Tehnica convenţională luptă cu procedeul iluziei. Aceasta nu are nevoie de iluzie ca de un vis apolinic. Luîndu-şi drept reper plasticitatea statuară, teatrul convenţional fixează în memoria spectatorului grupuri anumite, pentru ca notele destinale ale tragediei să treacă pe lîngă cuvinte.

Teatrul convenţional nu caută variaţie în *mise-en-scène*, aşa cum o face de regulă Teatrul naturalist unde bogăţia localizărilor în plan creează un caleidoscop de poze ce se succed rapid. Teatrul convenţional urmăreşte să stăpînească suplu linia, construcţia grupurilor şi coloritul costumelor; în imobilismul lui, acesta oferă o dinamică de o mie de ori mai mare decît putem întîlni în Teatrul naturalist. Mişcarea scenică se realizează nu prin mişcare, în sensul literal al cuvîntului, ci prin distribuţia de linii şi culori, precum şi prin măsura în care măiestria cu care aceste linii şi culori se întretaie şi vibrează.

Dacă Teatrul convenţional vrea să renunţe la decorurile care stau în acelaşi plan cu actorul şi cu accesoriile, dacă el nu acceptă rampa, dacă jocul actorului este subordonat, în acest teatru, dicţiei şi ritmului mişcărilor lui plastice, dacă el vizează renaşterea dansului şi dacă-l implică pe spectator în acţiune, – oare nu putem spune că acest Teatru duce la renaşterea Teatrului antic?

Ba da.

Prin arhitectura sa, Teatrul antic este exact acel fel de teatru în care regăsim atribute ale teatrului de astăzi: absenţa decorurilor, spaţiul tridimensional, apelul la plasticitatea statuară.

---

[*] L. Andreev (dintr-o scrisoare către mine). Cititorul va găsi citatul acesta încă o dată în această carte, împreună cu cinci rînduri care-l preced. Acest lucru se explică prin faptul că nota *Max Reinhardt*, cu un citat din scrisoarea lui Leonid Andreev, care a apărut înaintea articolului *Despre istoria şi tehnica Teatrului*, a slujit, în parte, ca material pentru redactarea celei din urmă *(n.a.)*.

Desigur că, în acord cu cerinţele timpului nostru, în arhitectura teatrului amintit vor trebui făcute cîteva retuşuri, dar numai Teatrul antic, în simplitatea lui, cu plasarea în potcoavă a spectatorilor, cu orchestra lui, este singurul capabil să absoarbă un repertoriu atît de diferit şi de necesar, ca: *Teatrul de bîlci* de Blok, *Viaţa Omului* de Andreev, tragediile lui Maeterlinck, piesele lui Kuzmin[13], misteriile lui Al. Remizov, *Darul înţeleptelor albine* de F. Sologub şi încă alte minunate piese din dramaturgia nouă care nu şi-au găsit încă propriul Teatru.

(1907)

(Din *Din istoria şi tehnica teatrului*. În V.E. Meyerhold, *Stat'i. Pis'ma. Reci. Besedî – Articole. Scrisori. Conferinţe. Interviuri*, Izd. „Iskusstvo", Moskva, 1968, pp. 137-142)

NIKOLAI EVREINOV

Noi tendinţe în gîndirea teatrală şi căutări ale artei scenice în perioada prerevoluţionară (1905-1917)

(...)

Teatrul dramatic Komissarjevskaia şi novatorii artei scenice care l-au condus: 1. Meyerhold cu principiul său de „teatru convenţional"; 2. Evreinov, cu principiul său asupra teatralităţii ca fundament al artei scenice, şi 3. Fiodor Komissarjevski[1], cu principiul său de „teatru estetic".

3. Teatrul Antic, resuscitat printr-o nouă metodă de reconstrucţie artistică, şi influenţa lui asupra altor teatre.

4. Tairov[2], epigon al tendinţelor novatoare în arta scenică şi Teatrul de Cameră întemeiat pe principiul „teatrul în sine".

5. Teatrul „Oglinda curbă" care oglindeşte, într-o formă satirică, defectele vieţii sociale şi exagerările experienţelor teatrale.

6. Teatrul-cabaret „Liliacul" şi înmulţirea „teatrelor-miniatură" în cele două capitale.

Cel pentru care arta nu este doar o reprezentare a lumii reale în mijlocul căreia trăim, ci şi expresie a lumii imaginaţiei noastre, a viselor, a jocurilor spiritului nostru, chiar şi atunci cînd acestea sînt un ilogism căutat; cel care caută în artă nu doar o fericită imitare a realităţii şi o reproducere sumară sau detaliată a ceea ce ne oferă viaţa, ci creaţii originale datorate doar artiştilor şi fanteziei lor personale; cel care nu pretinde artei să slujească morala, politica, propaganda economică sau binele public, ci aşteaptă ca ea să-şi urmărească propriile idealuri, al căror obiect să fie o revelaţie provocată nu doar de un conţinut profetic, ci şi de o formă creatoare, de o măiestrie care-şi pare sieşi suficientă, acela va considera că, din perspectiva istoriei artei, cei douăzeci de ani care au precedat Revoluţia din Octombrie sînt captivanţi şi de tot interesul. (...)

Dacă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, vocile izolate ale unor poeţi intuitivi (Merejkovski[3], Minski[4], Balmont[5], Briusov[6]) care anunţau o eră nouă au putut fi acoperite de grohăitul „filistinilor", constatăm că, la începutul secolului nostru (XX, L.C.), atît în Rusia, cît şi aiurea, partizanii noilor tendinţe estetice au preluat frîiele în literatură, în pictură, în muzică şi, bineînţeles, în teatru. E cert că, în Rusia, literatura dramatică şi, în parte, arta scenică în ansamblul ei, nu s-au lăsat influenţate de novatori ca Ibsen, Hauptmann[7], Maeterlinck, Oscar Wilde[8], Georg Fuchs[9] (teoretician al artei teatrale integrale), de Max Reinhardt (regizor care a aplicat principiile lui Fuchs), de arhitectul decorator Adolphe Appia[10], de artistul Gordon Craig şi de alţii.

În schimb, influenţele occidentale ale trecutului au fost acelea care, în perioada în care teatrul rus nu-şi găsise încă forma originală şi nu avea încă încredere în forţele proprii, au acţionat binefăcător şi i-au impulsionat pe novatorii ruşi să depăşească modelele străine şi să le opună acestora propriile creaţii originale.

(...)

I

Primul a cărui voce autorizată a lansat „teatrul convenţional", în accepţia specifică a termenului, a fost poetul Valerii Briusov, unul dintre mentorii mai puţin recunoscuţi dar dintre cei mai dotaţi ai noii mişcări estetice. Lui i se datorează prima ripostă dată Teatrului artistic – acestui

tributar al naturalismului în plin secol XX –, o ripostă cu titlul *Adevărul inutil*. Această replică a apărut în 1912 în paginile revistei celei mai avansate a timpului „Mir iskusstva“ („Lumea artei“), nr. 4, în care Briusov declara cu autoritatea pe care i-o conferea talentul său: „Imitarea naturii este în artă un mijloc, iar nu scopul ei... Teatrele actuale aspiră să reproducă viaţa după exigenţa fidelităţii, dar şi a posibilului.“ Aceste teatre sînt „un azil pentru oamenii cu imaginaţie săracă... Inovaţiile lor sînt foarte modeste: ele nu sînt interesate decît de lucruri secundare, lăsînd intacte tradiţiile fundamentale ale scenei... Rămîn încă o mulţime de lucruri pe care teatrele n-au ştiut să le imite... Şi chiar dacă teatrul ar fi fost mai îndrăzneţ, el tot n-ar fi putut să-şi realizeze intenţiile dintr-odată. Să reproduci fidel viaţa pe scenă este imposibil... Unde este artă este şi convenţie... Chiar prin esenţa sa, scena este convenţională... Există două genuri de convenţii. Prima este generată de incapacitatea de a crea realmente ceea ce dorim... Dar mai există o convenţie de altă natură, o convenţie conştientă.“ Şi Briusov emite aici o teză pozitivă: „Scena trebuie să ofere tot ceea ce-l poate ajuta pe spectator să reconstituie, prin imaginaţie, ambianţa cerută de subiectul piesei... Nu e nevoie deloc să suprimăm ambianţa, dar aceasta trebuie să fie convenţionalizată în mod conştient. Ea trebuie să fie, ca să spunem aşa, stilizată... Vă chem să trecem de la adevărul inutil al scenei actuale la o convenţie conştientă.“

Acesta a fost punctul de pornire a problemei *teatrului convenţional* (s.a.), a cărei realizare a fost întreprinsă de Meyerhold la Studioul înfiinţat de el, împreună cu Stanislavski, în 1905. Aici se află şi originea metodei de *stilizare* (s.a.) scenică, metodă a cărei descoperire a fost mult timp atribuită lui Meyerhold şi nu lui Briusov.

(...)

Discipol fidel al poetului şi criticului literar Briusov, Meyerhold începe să proclame că nu doar teatrul său, ci, în general, orice teatru nou „este o emanaţie a literaturii“, că „literatura dă sugestii teatrului“, şi asta în timp ce fondatorul Teatrului artistic din München, autorul celebrei lucrări *Revoluţia teatrului*, Georg Fuchs, se ridică, pe bună dreptate, împotriva imixtiunii literaturii în teatru, explicînd că autorii dramatici moderni nu sînt şi practicieni ai teatrului, precum au fost Molière sau Shakespeare, ci „oameni de litere foarte obişnuiţi care, în liniştea

cabinetelor lor, însăilează fraze frumoase foarte lustruite şi inventează tot felul de «probleme», ca, de exemplu, aceea de a şti dacă Nora din *Casa cu păpuşi* de Ibsen trebuie să-şi părăsească casa şi copiii sau să se ocupe de propriul menaj."

Meyerhold însuşi a fost obligat mai tîrziu să fie de acord cu Fuchs, căci, resuscitînd Commedia dell'Arte, el recunoaşte că obiectivul de primă urgenţă al reformei teatrale este acela „de a elibera scena de dominaţia literaturii, de a-i înlătura pe oamenii de litere şi de a renunţa la ceea ce numim piesele literare".

(...)

Angajat pentru sezonul 1908-1909, mi-am ocupat funcţia după ce mi-am făcut cunoscut şi mi-am apărat *Crezul* meu teatral în faţa directoarei „Teatrului dramatic" şi a colaboratorilor ei imediaţi. Contrar convingerilor lui Meyerhold, care considera literatura (care, spunea el, „sugerează teatrul") element decisiv în reforma care era în curs, crezul meu avansa teza că *teatralitatea* este principiul pozitiv al artei şi conţinea ideile pe care le expusesem în acelaşi an, 1908, într-un articol din hebdomadarul „Le Matin" sub titlul *Apologie de la théâtralité* (*Apologia teatralităţii*).

În liniile ei generale, doctrina mea asupra teatralităţii, expusă colaboratorilor mei şi dezvoltată încet-încet într-un sistem filozofic, a reuşit să se impună pe scenele ruse de avangardă după eşecul naturalismului la Teatrul artistic din Moscova. Ea poate fi rezumată în felul următor.

Teatralitatea este pre-estetică, adică este mai primitivă şi de un caracter mai fundamental decît simţul nostru estetic. Ar fi ridicol să vorbim de estetica unui sălbatic; în fapt, nu poate fi conceput un sălbatic juisînd în faţa „artei pentru artă". Dar sălbaticul posedă cu certitudine simţul *teatralităţii*, ceea ce face ca arta teatrală să fie în mod esenţial diferită de *toate celelalte arte* (s.a.).

Arta teatrului este pre-estetică şi nu estetică, pentru simplul motiv că *transformarea*, care este înainte de toate esenţa artei teatrale, este mai primitivă, mai uşor de realizat decît *formalizarea* care este esenţa artelor estetice. Şi cred că la începutul istoriei culturii umane teatralitatea a jucat rolul unui fel de *pre-artă* (în sensul obişnuit al cuvîntului). Trebuie să căutăm originea *tuturor artelor* în sentimentul teatralităţii şi nu în utilitarismul omului primitiv.

Teatrul ca instituţie permanentă vine din instinctul teatralităţii şi nu din religie, din coregrafie, din estetică sau din oricare alt sentiment. Psihologic vorbind, nu e decît un pas de la „mascarada“ omului primitiv, considerat în viaţa lui cotidiană, la teatru în sensul strict şi tehnic al cuvîntului. De fapt, nu-i natural ca omul care sparge monotonia existenţei sale incolore, făcînd spectacole cu ocazia căsătoriei, a morţii, a judecăţii etc., să organizeze aceste spectacole fără alt pretext decît acela de a obţine plăcere de la spectacolul în sine sau din punerea lui în scenă? Aşa s-a născut instituţia actorului profesionist, a *comediantului*.

Şi nu *naturalismul*, ci capacitatea lucrurilor văzute pe scenă de a *convinge* este factorul care dă naştere iluziilor teatrale. Aşadar, nu subiectul ca atare este cel ce trebuie arătat la teatru, ci o *imagine* a acelui subiect, nu *acţiunea* în sine, ci *reprezentarea acţiunii*.

„Ar fi pur şi simplu ridicol, spune E.T.A. Hoffmann în *Suferinţele crude ale unui director de scenă*, ca spectatorul să aştepte să fie convins de realitatea decorurilor care i se arată, fără a ajuta el însuşi, prin propria lui imaginaţie, pe creatorii spectacolului. Pentru a crede că toate aceste castele, arbori, stînci, desenate pe pînză şi ne-naturale în proporţiile lor, sînt reale trebuie *să vrei să le vezi astfel.*“

Cînd privim la microscop minusculele celule ale corpului uman, microbii, bacteriile, infuzorii, adesea ne îndoim de realitatea lor, adică spiritul ştie foarte bine că acestea există şi sînt reale, dar... dar defectul acestui crud şi rece adevăr este de a nu impresiona cu nimic sentimentele noastre. Dimpotrivă, la teatru, unde totul este fals de la un capăt la altul, nu poţi să nu crezi; spiritul ştie perfect că toate lucrurile văzute pe scenă sînt ireale, dar inima bate mai tare; suferim sau ne muşcăm buzele ca să nu plîngem sau rîdem ca nebunii. Sensibilitatea noastră este impresionată. La teatru, „realitatea“ e mai seducătoare, mai convingătoare, ea este mai eficace şi manifestă mult mai mult talent decît în realitatea reală.

Poate că problema reală a scenei este de a ne oferi un lucru care, cu cît e mai depărtat de realitatea distantă şi urîcioasă, cu atît este mai posibil, mai persuasiv, mai plin de adevăr, de un nou adevăr triumfător care nu are nimic de a face cu ceea ce noi numim „adevăr“ atunci cînd îl vedem în spatele unei tejghele la farmacie, într-o bancă sau în biroul unui avocat.

Se va înţelege acum ce „şcoală“ teatrală sau ce tendinţă apăr eu. Cînd aud că teatrul trebuie să fie un templu, o şcoală, o tribună, un amvon sau o oglindă, răspund: „Nu, teatrul nu trebuie să fie altceva decît teatru“. Teatrul trebuie să fie, înainte de toate, teatru, adică un tot suficient în sine, care să sintetizeze la nevoie toate artele pe care să le oblige a-i servi propriile scopuri şi care să-şi creeze propriile valori spirituale, preţioase pentru noi nu numai pentru că ele servesc o idee sau alta sau pentru că ilustrează o doctrină morală sau alta, dar şi pentru că ele ne atrag prin formele lor.

Realismul pur şi *simbolismul* pur nu se împacă cu adevărata natură a teatrului: cel dintîi pentru că vizează un inutil „dublu“ al vieţii (care nu serveşte arta, ci o ucide); cel de al doilea pentru că, esenţialmente, este ostil bucuriei directe şi sincere pe care ne-o dă percepţia vizuală. Profesînd, aşa cum am făcut eu, principiul teatralităţii idealizate, proclam *realismul convenţional* sau *realismul scenic*, adică libera creaţie imaginativă a reprezentării scenice, şi recomand încrederea în spiritul receptiv al spectatorului.

(...) Dezvoltînd ideea lui Goethe că trebuie să avem o sărbătoare a tuturor artelor pe scenă, cred că am ajuns încet-încet la un fel de *teatru sintetic*. E de salutat dorinţa de a face din reprezentanţie o sărbătoare, de a scoate teatrul din banalitatea cenuşie a naturalismului şi de a face ceva înalt, ceva frumos, de a-l ridica deasupra vieţii cotidiene. Înţeleg prin „înalt“ şi „frumos“ un teatru în care să se regăsească într-o armonioasă unitate toate genurile de artă teatrală. „În stadiul în care se află teatrul, spune Goethe, se simte nevoia şi se întrezăresc căile unei mai largi armonii a artelor pe scenă, căile unei fuziuni, într-o artă scenică unică şi, pe aceeaşi scenă, a artelor dramei, baletului, operei... E timpul să se nască un nou actor, un actor total, în egală măsură cîntăreţ, dansator, artist dramatic, un actor mai complex, mai cultivat dar semănînd totuşi cu comedianţii acelor timpuri cînd arta teatrală nu se divizase încă în componentele ei. Cînd va apărea un asemenea actor, vom avea un teatru veritabil, un teatru unic, un teatru bogat dispunînd liber de toate mijloacele de expresie scenică.“

(...)

În timp ce, la începutul secolului XX, conflictele din viaţa socială devin acute şi anunţă o iminentă transformare, un nou tip de spectacol

ia naştere sub denumirea de „teatru de miniaturi“, gen pe care criticii avizaţi îl consideră istoric necesar, apreciindu-l ca pe un aport preţios la evoluţia artelor teatrale. Asta pentru că – aşa cum spunea Kugel[11] – „procesul evolutiv presupune o oarecare decadenţă, o dezintegrare pentru a permite unui fenomen social încărcat de o evoluţie prea regulată să-şi continue dezvoltarea. Complicarea, mecanizarea, osificarea teatrului au atins un asemenea grad, încît i-au împiedicat creşterea şi l-au condamnat la rutină“ (*Feuilles tombées*). Trebuia găsită o *formă nouă*: „să fie fracţionat teatrul în elementele lui primare, să fie restrîns şi condensat“.

Acesta era în fond principiul care-l conducea pe unul dintre promotorii teatrului „Oglinda curbă“ la reînnoirea formelor prea greoaie care, aproape pretutindeni, ţineau în loc arta teatrală a Europei. Acest principiu, alături de alte idei inspirate de Occident, cum ar fi cultul pentru Klein-Kunst şi pentru scene numite Ueberbrettel, a servit cîndva drept bază pentru îndrăzneţele proiecte născute în mintea actriţei Holmskaia, soţia criticului Kugel. Ea întrevedea creaţia unui teatru cu totul nou, mobil, uşor, îndrăzneţ; un teatru care să ofere libertate totală individualităţii, un teatru absolut independent faţă de orice rutină în critica lui satirică la adresa vieţii sociale.

Zis şi făcut. Imediat, în magnificul palat al prinţului Felix Iusupov, conte de Sumarokov-Elston, s-a deschis un club teatral care dispunea de o mică încăpere, de o scenă destul de bine amenajată şi de un spaţiu pentru o mică orchestră. În acest loc s-a instalat teatrul care se va numi „Oglinda curbă“. Acest nume, spune Kugel, „va predetermina viitorul teatrului care va deveni aproape exclusiv un teatru de satiră, de parodie, un teatru al rîsului excentric“.

Se poate afirma că, atît prin repertoriul, cît şi prin execuţiile sale artistice, această instituţie a fost un teatru pentru un public realmente intelectual, pentru un gust estetic rafinat. Piesele erau special compuse pentru acest teatru de autori, ca celebrul Leonid Andreev, poetul Fiodor Sologub, compozitorul Ilia Sats[12]. (...)

Pe cît am putut să observ, promotorii teatrului „de stînga“, aflaţi sub influenţa evenimentelor revoluţiei din Octombrie, îşi închipuie în mod naiv că, dacă pe plan politic nu se poate concepe decît asaltul împotriva „burgheziei“, acelaşi lucru trebuie să se întîmple şi în artă, cu atît mai

mult în teatru care ar fi oglinda vieţii cotidiene. Din acest punct de vedere, nu mai era decît un pas pînă la a admite că, cu cît teatrul sovietic se va deosebi mai mult de teatrul „burghez“, cu atît va fi mai revoluţionar, cu atît va fi mai adecvat epocii şi noilor valori pe care aceasta le propulsează, într-un cuvînt, cu atît va fi „mai bun“.

În virtutea principiului semnalat, în această epocă de revoltă generală, teatrul începe să distrugă iluzia scenică, de orice fel ar fi ea, să disprețuiască tot ceea ce ar putea contribui la crearea acestei iluzii, să scoată cortina, să aducă acțiunea în sală, să transforme scena într-o arenă de *circ* unde tovarăşii Smîşlaiev, Eisenstein[13], Meyerhold şi Forreger[14] văd posibilitatea de a opune deliberat principiilor perimate ale „emoţiilor“ şi ale „reprezentării“ noile principii ale jocului artiştilor, fie că aceştia sînt actori sau simpli clovni.

(...) Nu trebuie să se meargă mai departe, căci deja *s-a renunțat la teatru* în sensul general al acestui cuvînt. Dar un grup de novatori în teatru – sau mai exact de destructori ai teatrului – s-a dovedit mai radical decît Eisenstein însuşi, declarînd, prin gura tovarăşului Arvatov, că a rupt-o complet cu teatrul. Acest grup se declară în serviciul „producţiei“ şi decretează că autorul trebuie să se transforme în „muncitor calificat“, regizorul în „maestru de ceremonii al muncii“ şi că teatrul nu trebuie să se mai ocupe de fleacuri, cum ar fi „spectacolul“, ci să construiască în viața însăşi „imagini ale moravurilor şi modele umane“. O adunare, un banchet, o şedinţă de tribunal, un miting, o sărbătoare populară, un cortegiu, un carnaval, funeraliile, paradele militare, manifestaţiile, campania electorală, greva, munca în uzină – iată care sînt subiectele unui teatru „de producţie“. Acesta tinde să distrugă teatrul, *să-l transforme în viață*. Dacă acest scop nu va fi atins, se va apela la un teatru-afiş, un teatru de apel şi de îndemn, un teatru de propagandă artistică, un teatru care să poată „organiza conştiinţa socială“. Dar chiar şi acest teatru va dispare dacă va dispărea lupta de clasă. (...)

Odată cu primele succese ale regimului, ia naştere un „teatru de amatori“, proletar „sui generis“, un teatru care primeşte „botezul civil“ sub numele de *„teatru auto-activ“, samodeiatelnîi* (auto-activ). Diferența dintre teatrul de amatori „burghez“ şi teatrul sovietic este capitală, căci, în primul caz teatrul de amatori nu creează, ca cel „auto-activ“, forme noi de artă care să-i fie proprii, ci le împrumută de la teatrul pro-

fesionist şi, mai ales, pentru că acesta rămîne, cel mai adesea, străin de *problemele politice* a căror soluție constituie principala preocupare a teatrului auto-activ proletar.

Vsevolodski-Gerngross[15] vede originile unui asemenea teatru nu în teatrul de amatori cu caracter „burghez", ci în „demonstrațiile de stradă inspirate din mascarade", în „manifestările populare sportive", în spectacolele de pantomimă şi dramatice montate în aer liber, în „ziarul vivant", în „dările de seamă dialogate", în pledoariile publice şi în altele. Cum se ştie, din punct de vedere al artei propagandiste, teatrul auto-activ proletar a devansat cu doi-trei ani teatrul profesional al Uniunii Sovietice, căci abia în 1920 a fost proclamat „Octombrie teatral" şi s-au aplicat principiile artei de propagandă. (...)

(Din N. Evreinov, *Histoire du théâtre russe*, Paris, 1947, pp. 355-424)

Muzică

IGOR STRAVINSKI

Poetica muzicală

Luare de contact

(...)

Arta este prin esență constructivă. Revoluția implică o ruptură de echilibru. Cine spune revoluție zice haos provizoriu. Însă arta este contrariul haosului. Ea nu se lasă în voia haosului, fără să se vadă de îndată amenințată în operele ei vii, în însăşi existența ei.

Calitatea de revoluționar este de obicei atribuită artiştilor în zilele noastre, cu o intenție laudativă, fără îndoială pentru că trăim într-o vreme în care revoluția se bucură de prestigiu.

Să fim bine înțeleşi: sînt primul care recunosc că îndrăzneala este motorul celor mai frumoase şi celor mai mari acțiuni; cu atît mai mult ea nu trebuie pusă în mod nesăbuit în slujba dezordinii şi a poftelor brutale, cu voința de a face senzație cu orice preț. Aprob îndrăzneala; nu îi fixez limite; însă nu există limite nici pentru relele cauzate de arbitrar.

Dacă vrem să ne bucurăm din plin de cuceririle îndrăznelii, trebuie să cerem ca ea să domnească într-o lumină fără umbre. Se acționează în favoarea ei atunci cînd se denunță falsificările care încearcă să-i uzurpe locul. Exagerarea gratuită strică toate materiile, toate formele la care se aplică. Ea toceşte în graba ei noutățile cele mai prețioase; ea corupe totodată gustul adoratorilor ei, ceea ce explică de ce acest gust trece repede, fără tranziție, de la complicațiile cele mai nebuneşti, la banalitățile cele mai serbede.

Un complex muzical, oricît de aspru ar fi el, este legitim în măsura în care se dovedeşte autentic. Însă pentru a recunoaşte valorile autentice

în mijlocul exceselor facticelui, trebuie să fii înzestrat cu un fler, pe care snobismul nostru îl urăşte cu atît mai multă putere, cu cît e lipsit de el.

Elitele noastre de avangardă, sortite unei perpetue supralicitații, aşteaptă şi cer muzicii să le satisfacă gustul pentru cacofoniile absurde.

Spun *cacofonie* fără să mă tem că voi fi amestecat în rîndurile „pompierilor", printre *laudatores tempores acti*. Şi sînt conştient că, folosind acest cuvînt, nu dau cu nimic înapoi. Poziția mea, în această privință, este exact aceeaşi ca în epoca cînd compuneam le *Le Sacre* şi cînd le plăcea să mă facă să trec drept revoluționar. Astăzi, ca şi ieri, sînt neîncrezător față de falsele monede, ferindu-mă să le iau drept bani buni. Cacofonie înseamnă sunet viciat, marfă ilegală, muzică necoordonată, care nu rezistă la o critică serioasă. (...)

Despre fenomenul muzical

(...) Orice muzică, în măsura în care se leagă de cursul normal al timpului şi în măsura în care se desprinde de acesta, stabileşte o relație specială, un fel de contrapunct între scurgerea timpului, propria ei durată şi mijloacele materiale şi tehnice cu ajutorul cărora se manifestă. (...)

Muzica legată de timpul ontologic este în general dominată de principiul similitudinii. Aceea care îmbrățişează timpul psihologic procedează lesne prin contrast. Acestor două principii, care domină procesul creator, le corespund noțiunile esențiale de variație şi de uniformitate. Toate artele recurg la acest principiu. Procedeele policromiei şi ale monocromiei în artele plastice corespund, respectiv, variației şi uniformității. Am considerat întotdeauna, în ce mă priveşte, că este, în general, mai indicat să se procedeze prin similitudine decît prin contrast. Muzica cîştigă în fermitate în măsura în care renunță la seducțiile variației. Ceea ce pierde în bogății contestabile, cîştigă în adevărata soliditate. (...).

Variația nu este valabilă decît ca o căutare a similitudinii. Ea mă înconjoară din toate părțile. Nu trebuie deci să mă tem că i-aş putea duce lipsa, deoarece nu încetez să o întîlnesc. Contrastul se află pretutindeni. Este de ajuns să-l constați. Similitudinea este ascunsă, trebuie să o descoperi, şi nu o descopăr decît la limita strădaniei mele. Dacă variația

mă tentează, sînt neliniştit de facilităţile pe care mi le oferă, în timp ce similitudinea îmi propune soluţii mai grele însă şi rezultate mai solide şi deci mai preţioase, după mine.

(...) Consonanţa, se spune în dicţionar, este fuziunea mai multor sunete într-o unitate armonică. Disonanţa rezultă din deranjarea acestei armonii prin adjoncţiunea unor sunete care îi sînt străine. Trebuie să mărturisesc că toate aceste nu sînt clare. De îndată ce în vocabularul dumneavoastră apare acest cuvînt de disonanţă, el aduce cu sine un vag iz de păcat.

Să facem lumină: în limbajul şcolar, disonanţă înseamnă un element de tranziţie, un complex sau un interval sonor care nu este de sine stătător şi care trebuie să se rezolve, pentru satisfacţia urechii, într-o consonanţă perfectă.

Dar aşa cum ochiul întregeşte într-un desen trăsăturile pe care pictorul, cu bună ştiinţă, a neglijat să le figureze, urechea poate şi ea să fie chemată să completeze un acord şi să suplinească rezolvarea care nu a fost realizată. Disonanţa joacă în acest caz rolul unei aluzii.

Toate acestea presupun un stil în care folosirea disonanţei stipulează necesitatea unei rezolvări. Nimic însă nu ne obligă să căutăm continuu satisfacţie în repaus. De mai bine de un veac muzica a înmulţit exemplele unui stil în care disonanţa s-a emancipat. Ea nu mai este ţintuită de vechea ei funcţiune. Devenită un lucru în sine, se întîmplă ca ea să nu pregătească şi să nu anunţe nimic. Disonanţa nu este deci mai curînd un factor de dezordine, aşa cum consonanţa nu constituie o garanţie de securitate. Muzica de ieri şi de azi uneşte fără menajamente acorduri disonante paralele care îşi pierd astfel valoarea lor funcţională, iar urechea noastră acceptă în mod firesc juxtapunerea lor.

(...) Ajunşi la acest punct nu este mai puţin indispensabil să ascultăm, nu de idoli noi, ci de eterna necesitate de a consolida axul muzicii noastre şi de a recunoaşte existenţa unor anumiţi poli de atracţie. Tonalitatea nu reprezintă decît un mijloc de a orienta muzica către aceşti poli. Funcţia tonală este în întregime subordonată forţei de atracţie a polului sonor. Orice muzică nu este decît o succesiune de impulsuri care converg către un punct definit ca repaos. Acest lucru este valabil pentru cantilena gregoriană, cît şi pentru fuga lui Bach, pentru muzica lui Brahms ca şi aceea a lui Debussy.

Sistemul tonal tradiţional nu aduce acestei legi generale de atracţie decît o satisfacţie provizorie, căci nu posedă valoare absolută.

(...) Deci ceea ce ne preocupă este mai puţin tonalitatea propriu-zisă, decît ceea ce s-ar putea numi polaritatea sunetului, a unui interval sau chiar a unui complex sonor. Polul sunetului constituie într-un anumit fel axul esenţial al muzicii. Forma muzicală ar fi de neînchipuit lipsită de elementele atractive, care fac parte din fiecare organism muzical şi care sînt legate de psihologia lui. Articulaţiile discursului muzical tratează o corelaţie ocultă între *tempo* şi jocul tonal. Orice muzică, fiind numai o secvenţă de impulsuri şi de repaus, este uşor să se conceapă că apropierea sau îndepărtatea polilor de atracţie determină oarecum respiraţia muzicii.

Prin faptul că polii noştri de atracţie nu se mai află în centrul sistemului închis pe care îl constituie sistemul tonal, îl putem întîlni fără să fie necesar să ne supunem protocolului tonalităţii. Căci nu mai credem în valoarea absolută a sistemului major-minor fundat pe acea entitate pe care muzicologii o numesc scara lui *do*. (...) Începînd din clipa cînd acordurile nu mai servesc exclusiv să îndeplinească funcţiunile atribuite lor de jocul tonal şi se dezbară de orice constrîngere pentru a deveni entităţi noi, libere de orice angajare, procesul este desăvîrşit; sistemul tonal şi-a trăit traiul. Opera polifoniştilor Renaşterii nu intră încă în acest sistem şi am văzut că muzica timpurilor noastre nu aderă la el. O succesiune paralelă de acorduri de *nonă* ar fi suficientă pentru a procura această dovadă. Pe aici s-a deschis poarta *atonalismului* desemnat astfel printr-un termen abuziv.

Expresia este la modă. Ceea ce nu face ca ea să fie foarte limpede. Şi tare aş dori să ştiu cum o înţeleg acei care o folosesc. A-ul privativ indică o stare de indiferenţă faţă de termenul pe care îl anulează fără să-l dezmintă. Înţeles în acest fel, atonalismul nu corespunde deloc cu ceea ce înţeleg cei ce-l folosesc. Dacă s-ar spune despre muzica mea că este atonală, aceasta ar însemna că am devenit surd faţă de tonalitate. Însă se poate întîmpla să mă ţin mai multă sau mai puţină vreme de ordinul strict al tonalităţii, chiar dacă îl întrerup cu bună ştiinţă, pentru a stabili un altul. În acest caz, nu sînt *atonal*, ci *antitonal*. (...)

Modalitate, tonalitate, polaritate nu sînt decît mijloace provizorii, care trec sau care vor trece. Ceea ce supravieţuieşte tuturor acestor

schimbări de regim este melodia. Maeştrii Evului Mediu şi ai Renaşterii aveau tot atîta grijă de melodie ca şi Bach şi Mozart, iar topografia mea muzicală îi rezervă acelaşi loc care îi era cuvenit sub regimul modal sau tonal.

Se ştie că prin melodie, în sensul ştiinţific, se înţelege vocea superioară a polifoniei, diferenţiindu-se astfel de cantilena fără acompaniament care se numeşte *monodie*, pentru a o distinge de cea dintîi.

Melodie, de la cuvîntul grecesc μελψδια, este cîntecul *melosului* care însemna membru, parte dintr-o frază. Acestea sînt părţile care izbesc urechea într-un fel ce marchează o anumită accentuare. Melodia este deci cîntecul muzical al unei fraze cadenţate – înţelegînd termenul *cadenţat* în sensul obişnuit – nu în sensul muzical. (...)

Despre compoziţia muzicală

(...) Opera se dezvăluie şi se justifică prin liberul joc al funcţiilor sale. Sîntem liberi să aderăm sau nu la acest joc, însă nimeni nu are căderea să conteste faptul existenţei lui. Este deci de o inutilitate manifestă să se judece, să se discute, să se critice principiul de voinţă speculativă care se află la originea oricărei creaţii. În stare pură, muzica este o speculaţie liberă, creatorii din toate timpurile au adus mereu dovada acestui concept. (...)

În sensul în care se înţelege de cele mai multe ori în zilele noastre, cuvîntul *artist* conferă, aceluia care îl poartă, cel mai înalt prestigiu intelectual, privilegiul de a trece drept spirit pur. Acest termen orgolios fiind cu totul incompatibil în ochii mei cu condiţia de *homo faber*.

Ar fi cazul acum să ne amintim că, în domeniul ce ne-a fost dat, datoria noastră nu este de a cugeta ci de a acţiona, dacă sîntem cu adevărat intelectuali. (...)

Ideea de operă ce urmează să fie creată este atît de legată pentru mine de ideea de alcătuire şi de plăcerea pe care mi-o procură în sine, încît, dacă prin imposibil mi s-ar aduce lucrarea gata făcută, m-aş simţi ruşinat şi decepţionat ca de o mistificare.

Avem o datorie faţă de muzică, aceea de a o inventa. (...) Invenţia presupune imaginaţie, însă nu trebuie confundată cu ea. Căci faptul de a inventa implică necesitatea unei descoperiri şi a unei realizări. Ceea ce

imaginăm nu ia în mod obligatoriu o formă concretă şi poate rămîne în stadiul virtualităţii. În timp ce invenţia nu este de conceput în afara traducerii ei în fapt.

Ceea ce ne preocupă aici nu este deci imaginaţia în sine, ci numai imaginaţia creatoare: facultatea care ne ajută să trecem de pe planul concepţiei pe planul realizării. (...) Facultatea de a crea nu ne este acordată niciodată singură. Ea merge împreună cu darul observaţiei. Adevăratul creator se recunoaşte în ceea ce găseşte întotdeauna în jurul lui, în lucrurile cele mai comune şi cele mai modeste, elemente demne de observat. (...)

Facultatea de a observa şi de a trage foloase din aceste observaţii nu aparţine decît aceluia care posedă, cel puţin în domeniul în care lucrează, o cultură însuşită şi un gust înnăscut. (...)

Cultura este aceea care pune din plin în valoare gustul, permiţîndu-i să se afirme numai prin exerciţiu. Artistul şi-l impune sie însuşi şi sfîrşeşte prin a-l impune şi altora. Aşa se stabileşte tradiţia.

Tradiţia este cu totul altceva decît o deprindere, fie aceasta chiar şi excelentă, pentru că deprinderea este prin definiţie o achiziţie inconştientă care tinde să devină mecanică, în timp ce tradiţia rezultă din acceptarea conştientă şi deliberată. O adevărată tradiţie nu este mărturia unui trecut depăşit; ea este o forţă vie care însufleţeşte şi informează prezentul. În acest sens, paradoxul care afirmă sub formă hazlie că tot ce nu este tradiţie este plagiat... este adevărat.

Departe de a implica repetarea a ceea ce a fost, tradiţia presupune realitatea a ceea ce durează. (...)

Opera mea *Mavra*[1] s-a născut din simpatia firească pentru ansamblul tendinţelor melodice, pentru stilul vocal şi limbajul convenţional pe care îl admiram tot mai mult în vechea operă ruso-italiană. Această simpatie m-a călăuzit în mod spontan pe drumul unei tradiţii pe care o credeam dispărută în momentul în care atenţia cercurilor muzicale era îndreptată în întregime către drama lirică, acea dramă lirică ce nu reprezintă nici o tradiţie, din punct de vedere istoric, şi care nu corespundea nici unei necesităţi, din punct de vedere muzical. Voga dramei lirice ţinea de patologie. (...)

Funcţiunea creatorului este de a cerne elementele primite, căci activitatea umană trebuie să-şi impună sieşi limitele proprii. Cu cît arta este mai controlată, limitată, prelucrată, cu atît este mai liberă.

Simt un fel de teroare, în ceea ce mă priveşte, în clipa cînd mă aşez la lucru, iar în faţa infinităţii de posibilităţi oferite am impresia că totul îmi este permis. Dacă totul îmi este îngăduit – binele cel mai extrem şi răul cel mai mare – dacă nimic nu-mi opune rezistenţă, orice efort este de neconceput, nu mă pot întemeia pe nimic şi deci orice proiect devine zadarnic.

Sînt oare silit să mă pierd în acest abis de libertate? De ce mă voi agăţa, pentru a scăpa de ameţeala care mă cuprinde în faţa virtualităţii acestui infinit? Nu mă voi pierde totuşi. Îmi voi învinge spaima şi mă voi linişti la ideea că dispun de cele şapte note ale gamei şi de intervalele ei cromatice, că timpii tari şi timpii slabi sînt la îndemîna mea şi că deţin astfel elementele solide şi concrete care îmi oferă un cîmp de experienţă tot atît de vast ca şi acest vag şi ameţitor infinit care mă înspăimînta mai înainte. În acest cîmp îmi voi înfige rădăcinile, ferm convins că acele combinaţii care dispun de douăsprezece sunete, pentru fiecare octavă, şi de toată variaţia ritmică îmi promit bogăţii pe care toată activitatea geniului omenesc nu le va epuiza vreodată.

Ceea ce mă face să uit de neliniştea în care mă cufundă o libertate fără condiţii este faptul că am facultatea de a mă adresa nemijlocit lucrurilor concrete puse aici în discuţie. Nu am ce face cu o libertate teoretică. Să mi se dea ceva finit, definit, materie, care poate sluji acţiunii mele, numai atît cît va fi pe măsura posibilităţilor mele. Ea mi se dăruieşte cu limitele ei. La rîndul meu, i le voi impune pe ale mele. Iată-ne deci intraţi, de voie şi nevoie, în domeniul necesităţii. (...)

Tipologia muzicală

(...) Stilul reprezintă modul special în care un autor îşi ordonează conceptele şi vorbeşte limbajul meşteşugului său. Limbajul constituie elementul comun al compozitorilor unei şcoli sau al unei epoci determinate. (...)

Epoca contemporană ne oferă tocmai exemplul unei culturi muzicale în care se pierde din zi în zi simţul continuităţii şi gustul comuniunii.

Capriciul individual, anarhia intelectuală care tinde să domine lumea în care trăim îndepărtează artistul de semenii săi şi îl obligă să apară în ochii publicului în calitate de monstru; un monstru de originalitate,

inventator al propriului său limbaj, al vocabularului şi mijloacelor artei sale.

Folosirea materialelor verificate şi a formelor stabilite îi sînt în mod obişnuit interzise. El ajunge să vorbească un idiom fără nici o relație cu lumea care îl ascultă. Arta sa devine într-adevăr unică în sensul că ea este incomunicabilă şi ermetică pe toată linia. (...)

Acestei rupturi totale cu tradiția îi corespunde apariția în cîmpul istoric a unei serii de tendințe anarhice, incompatibile şi contradictorii. Nu mai sînt vremurile în care Bach şi Vivaldi vorbeau aproape acelaşi limbaj, pe care discipolii lor îl repetau după ei, transformîndu-l fără vrerea lor, fiecare după personalitatea sa. (...)

Acele vremuri au cedat locul unei noi epoci care vrea să uniformizeze totul în ordinul materiei, în timp ce năzuieşte să zdrobească orice universalism în ordinul spiritului, în favoarea unui individualism anarhic. Şi astfel, din universale, focarele de cultură au devenit particulare. Ele se concentrează într-un cadru național, chiar regional, pînă ce se vor dispersa într-atît, încît vor dispărea.

(...) Universalismul, ale cărui binefaceri sîntem pe cale să le pierdem, este cu totul altceva decît cosmopolitismul care începe să ne invadeze. Universalismul presupune fecunditatea unei culturi, pretutindeni răspîndită şi comunicată, pe cînd cosmopolitismul nu prevede nici acțiune, nici doctrină şi aduce cu sine pasivitatea indiferentă a unui eclectism steril.

Universalismul stipulează în mod necesar supunerea față de o ordine stabilită. Şi argumentele sale sînt convingătoare. Te supui acestei ordini, din iubire sau din prudență. În unul şi în celălalt caz, binefacerile supunerii nu se lasă aşteptate. (...)

Muzicologii contemporani au luat obiceiul de a măsura toate operele noi cu etalonul modernismului, adică la scara neantului, cu riscul de a le arunca foarte repede în categoria academismului, pe care îl consideră ca opusul lui, tot ce nu se potriveşte cu extravagațele care în ochii lor constituie ultima expresie a modernismului. Pentru aceşti critici, ceea ce pare discordant şi confuz se clasează în mod automat în compartimentul modernismului. Ceea ce sînt însă obligați să găsească limpede şi ordonat, nelăsînd loc nici unui echivoc în care să se poată strecura, se clasifică la rîndul lui în compartimentul academismului. Putem însă

utiliza formele academice, fără a risca să devenim noi înşine academişti. Cel căruia îi repugnă să recurgă la ele, atunci cînd simte nevoia lor, îşi trădează limpede slăbiciunea. (...)

Cum nu am temperament propriu academismului, mă folosesc deci în mod deliberat şi voit de formulele lui. Le utilizez tot atît de conştient ca şi elementele folclorului. Sînt materiile prime ale lucrării mele. Şi mi se pare destul de caraghios că cenzorii mei adoptă o atitudine pe care nu vor putea să o mențină. Căci vor trebui odată să-mi acorde, de bună voie sau nu, ceea ce îmi refuză dintr-o idee preconcepută.

Nu sînt nici mai mult nici mai puțin academic decît modern, şi nici mai modern decît conservator. *Pulcinella*[2] ar fi de ajuns să o dovedească. Mă veți întreba atunci *ce* sînt? (...)

(Din Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, Bucureşti, 1967. Traducere din limba franceză de Marta Pană, pp. 15-92)

Note

Literatură

A. FUTURISMUL

1. **Cubofuturismul**

O palmă dată gustului public

A apărut în 1912 într-un volum purtînd acelaşi titlu în care puteau fi citite versuri, proză, articole semnate de David şi Nikolai Burliuk, Alexei Krucionîh, Vasili Kandinski, Benedikt Livşiţ, V. Maiakovski, Velimir Hlebnikov. Cartea stătea sub deviza „În apărarea artei libere".

[1] *Alexei Eliseevici Krucionîh* (1886-1968) – poet, teoretician al futurismului, dramaturg, artist plastic. Alături de David Burliuk, a fost unul dintre cei mai activi adepţi ai artei futuriste. A debutat în 1910 cu cartea litografiată *Hersones în caricaturi* în care spiritul ludic al viitorului futurist se manifestă pe deplin. Este autorul poemului *Iubire veche* din 1912 care poate fi considerat adevăratul lui debut literar. În 1912, începe colaborarea cu Velimir Hlebnikov, colaborare căreia îi datorăm poemul *Jocul în iad*, *Lumeadelacapăt*, 1912, *Declaraţia cuvîntului ca atare*, *Cuvîntul ca atare*, *Victoria asupra soarelui*, 1913, *Te-li-le*, 1914. După primul război mondial, căruia i-a consacrat volumele de versuri *Războiul* şi *Războiul universal*, 1916, îl regăsim pe Krucionîh în Gruzia la Tiflis unde devine mentorul şcolii futuriste gruzine şi publică *Ouăle albastre*, 1917, *Oraşul în asediu*, 1917, *Klez snaba*, *Fo-lî-fa*, *Ra-va-ha*, *Malaholia în capot*, 1918, *Tricoul lăcuit*, 1919. La Baku, în 1919, scoate publicaţia „Zamaul" şi, în colaborare cu Hlebnikov, scrie *Lumea şi restul*, 1919, *Revolta*, 1920. Tot la Baku, elaborează *Declaraţia limbajului transraţional*, 1921. Întors la Moscova, scrie tratatul *Sdvigologia versului rus*, 1922, *Apocalipsa în literatura rusă*, 1922, *O fonetică a teatrului*, 1923, *Calendar*, 1926, *Moartea lui Esenin*, 1926, *15 ani de futurism rus, 1912-1927*, Moscova, 1928, precum şi volumele de poezii *Ironiada*, 1930 şi *Rubiniada*. Krucionîh este autorul unor cărţi esenţiale pentru înţelegerea şi scrierea istoriei futurismului rus: *Ieşirea noastră. Pentru o istorie a futurismului rus*, 1932, *Amintiri despre Maiakovski şi despre futurism*, 1959. Spre postmodernism se îndreaptă Krucionîh cu ciclul de poezii *Cuvînt despre isprăvile lui Gogol*, 1943-1945. A fost unul dintre cei mai tenaci „făcători de carte" şi de „albume" în care grafismul s-a afirmat ca element esenţial al semanticii poetice. Astfel, numai între anii 1915-1918 a scos cam optzeci de cărţi manuscrise şi hectografice. Experimentele lui formale îl înscriu printre cei mai radicali poeţi futurişti.

Din „Sadok sudei“ II

Manifestul din „Sadok sudei“ II se publică în 1913. Împreună cu *O palmă dată gustului public*, acesta este inclus în 1914 în broşura *Gramotî i deklaraţii russkih futuristov – Gramote şi declaraţii ale futuriştilor ruşi*.

[1] *Elena Guro* (von Notenberg, Eleonora Henrikovna) (1877-1913) – poet, dramaturg, prozator, pictor. Debutează în 1905 cu poezie şi pictură. În 1909, Elena Guro şi muzicianul M.V. Matiuşin fac cunoştinţă cu David şi Nikolai Burliuk, cu Vasili Kamenski şi N. Kulbin, împreună cu care vor organiza expoziţii ale „refuzaţilor“ şi vor iniţia mişcarea futuristă în arta rusă. Din 1910, colaborează la publicaţiile futuriste „Sadok sudei“, I şi II, „Troe“ şi aderă la mişcarea cubofuturistă. A publicat două cărţi: *Flaşneta*, 1909 şi *Vis de toamnă*, 1912, în care se simte influenţa simbolistă şi impresionistă, dar se şi conturează cîteva aspecte ce ţin de poetica futuristă. Cea de a treia carte, şi cea mai importantă, a apărut postum – *Pui de cămilă în cer* (1914).

[2] *Nikolai Davidovici Burliuk* (1890-1920) – adept al mişcării futuriste, Nikolai Burliuk a publicat poezie, proză şi articole critice în publicaţiile futuriştilor: „Sadok sudei“ I, „O palmă dată gustului public“, „Sadok sudei“ II, „Soiuz molodiojî“, „Luna costelivă“ („Dohlaia luna“), „Parnasul nărăvaş“ („Rîkaiuşcii Parnas“).

[3] *Ecaterina Nizen* (pseudonim pentru Ecaterina Guro) (1875-1972) – este sora Elenei Guro. Ecaterina Nizen a luat parte la manifestările futuriştilor în primii ani ai afirmării lor. Pentru participarea ei la acţiuni ale social-democraţilor, a fost deportată la Viatka. În „Sadok sudei“ II a publicat proze de factură simbolisto-impresionistă: *Raiul copiilor*, *Sărbătoarea* şi *Pete*, ultima scrisă în tehnica „dicteului automat“.

Cuvîntul în sine

A apărut în 1913, la editura futuriştilor „EUI“, într-un volumaş semnat de A. Krucionîh şi V. Hlebnikov, cu o copertă de K. Malevici.

[1] Versurile sînt din poezia lui M.I. Lermontov, *Îngerul*, din 1831.

[2] Trimitere la volumul lui A. Blok, *Stihuri despre Preafrumoasa Doamnă*, 1904.

[3] Aluzie la poezia lui M.I. Lermontov, *I skucino i grustno – Mă roade rău plictisul*, 1840.

[4] Futuriştii ruşi şi-au spus, la început (1912-1914), „budetleni“, cu un derivat de la verbul „budet“ – viitorul verbului „a fi“. Velimir Hlebnikov, cel care a inventat cuvîntul, a păstrat această denumire pentru futuriştii ruşi pînă la sfîrşitul vieţii. Aşa a procedat şi Alexei Krucionîh, cel care i-a supravieţuit confratelui său şi a accentuat mereu diferenţa dintre futurismul rus şi futurismul european, diferenţă subînţeleasă de Hlebnikov atunci cînd n-a acceptat termenul „futurist“, consacrat deja în cultura europeană. De la „budetlianin“, acesta a format „budetlianstvo“, echivalentul pentru „futurism“. Critica timpului (vezi K. Ciukovski) a folosit totuşi termenul „futurişti“, care s-a încetăţenit începînd cu publicaţia „Dohlaia luna“ din 1913.

[5] *Troe* – volum apărut în 1913, în care au publicat A. Krucionîh, V. Hlebnikov şi E. Guro. Ilustraţiile erau făcute de K. Malevici.

[6] „Mezonin poezii“ – grupare şi publicaţie a egofuturiştilor, 1913. A scos volumele: *Vernisaj*, *Ospăţ pe timp de ciumă*, *Crematoriul sănătăţii mintale*, Moscova, 1913.

La vizita lui Marinetti în Rusia

Acest mic manifest a fost scris de Hlebnikov şi B. Livşiţ în ianuarie 1914, cînd Marinetti a venit la Petersburg, şi a fost răspîndit de autori în sala unde conferenţia italianul. Manifestele futuriste ale lui Marinetti fuseseră traduse şi publicate în Rusia încă din 1913 de Şerşenevici.

[1] *Émile-Adolphe Verhaeren* (1853-1916) – poet belgian de limbă franceză, reprezentant al simbolismului european. Este autorul volumelor de poezii *Serile*, 1888, *Făclii negre*, 1891, *Cîmpii halucinante*, 1893, *Oraşele tentaculare*, 1902, *Orele*, 1911. La invitaţia simboliştilor ruşi, a făcut o vizită în Rusia la începutul deceniului doi.

[2] *Max Linder* (1883-1925) – actor francez de cinema care a vizitat Rusia.

[3] *Benedict Konstantinovici Livşiţ* (1887-1938) – poet şi prozator cubofuturist rus. A făcut parte din gruparea „Hylea“, apoi din gruparea „budetlenilor“. A publicat volume de poezii, ca: *Flautul Marţienilor*, 1911, *Soarele lupilor*, 1914, *Amiază la Crotona*, 1928. Se numără printre primii istorici ai futurismului rus, cu lucrările sale *Hylea*, New York, 1931, *Arcaşul cu un ochi şi jumătate*, 1933, *De la romantici la suprarealişti*, 1934.

Duceţi-vă dracului

A apărut în publicaţia futuristă „Rîkaiuşcii Parnas“ („Parnasul nărăvaş“). Este primul manifest semnat împreună de cubofuturişti şi de egofuturişti, ultimii reprezentaţi aici de Igor Severianin. A mai fost publicat apoi de Alexei Krucionîh în cartea din 1928 *15 let russkogo futurizma – 15 ani de futurism rus*. Apropierea dintre cubofuturişti şi egofuturişti s-a produs în 1913, cînd Igor Severianin a apărut pe estradă împreună cu A. Krucionîh şi Vl. Maiakovski, după lecţia lui Kornei Ciukovski din 5 octombrie 1913, *Arta zilei de mîine – Iskusstvo griaduşcego dnia*.

[1] *Kornei Ciukovski* – critic literar care, alături de V. Şklovski, a urmărit mişcarea futuristă încă de la începuturile ei şi a comentat-o prin conferinţe şi articole. Între lucrările consacrate mişcării futuriste amintim articolul *Ego-futuriştii şi cubo-futuriştii* („Şipovnik“, 1914), republicat în cartea din acelaşi an *Chipuri şi măşti – Liţa i maski*, apoi în *Futuriştii*, 1922.

[2] *Fiodor Sologub* (Fiodor Kuzmici Teternikov) (1863-1927) – prozator şi poet rus simbolist, autorul volumelor de poezii *Versuri*, 1896, *Cerul în flăcări*, 1908, şi al romanelor *Demonul meschin*, 1905 şi *Iadul dulce*, 1908. A tradus din simboliştii francezi.

[3] *Igor Severianin* (Igor Vasilievici Lotarev) (1887-1941) – poet, întemeietorul egofuturismului rus. Pînă în 1913, cînd este consacrat de critică în rîndul marilor poeţi ruşi cu volumul *Cupa spumegîndă – Gromokipiaşcii kubok*, a publicat cam treizeci de plachete de versuri, între care: *Mimoza*, 1906, *Culori intuitive*, 1909, *Colierul prinţesei*, 1910, *Versuri electrice*, 1911, *Rîuri în crini*, 1911. În aceeaşi perioadă, scrie *Prolog. „Ego-futurizm“*, 1912. Anul 1913 este anul adevăratului debut poetic al lui Igor Seve-

rianin, care devine poetul cel mai citit cu a sa *Cupă spumegîndă*, ce cunoaşte zece ediţii într-un timp foarte scurt. Încurajat şi comentat, poetul mai publică *Lira de aur*, 1914 (şase ediţii), *Ananas în şampanie*, 1915 (cu patru ediţii), *Victoria regia*, 1915 (cu trei ediţii), *Poezoantract* (1915 (cu două ediţii). După revoluţie, pleacă în Estonia, unde, la Tartu, scoate, unul după altul, volumele de poezii *Crème de violettes*, 1919 şi *Pühajogi*, 1920. De la Tartu, Severianin se exilează la Berlin, unde publică *Menestrelul*, 1921, *Mirrelia*, 1922, *Privighetoarea – Solovei*, 1923 şi *Tragedia unui titan – Traghedia titana*, 1923. La începutul deceniului patru, tipăreşte la Belgrad cărţile *Roze clasice – Klassiceskie rozî*, 1931 şi *Medalioane*, 1934.

[4] *Valeri Iakovlevici Briusov* (1873-1924) – poet, prozator, critic şi teoretician literar, traducător, liderul declarat al simbolismului rus. Este iniţiatorul publicării a trei volume antologice *Simbolismul rus* (1894-1895) şi autorul volumelor de poezii *Me eum esse*, 1896, *Urbi et orbi*, 1903, *Stephanos*, 1906 şi al volumului de proze *Axa pămîntului*, 1907. A scris cărţile de teorie a simbolismului şi a versului *Ştiinţa versului – Nauka o stihe*, 1919 şi *Chefs d'œuvre*, 1895. A condus revista „Vesî", tribună a simbolismului rus. „Vasili", „Vasia" – apelative folosite peiorativ la adresa mentorului mişcării, pe care futuriştii o simţeau ca rivală şi îmbătrînită.

[5] „Petersburgskii glaşatai" – publicaţie egofuturistă, apărută în 1912 în patru numere.

[6] *Serghei Konstantinovici Makovski* (1878-1962) – poet, prozator, publicist, redactor al revistei simboliste „Apollon". A semnat cărţile: *Versuri alese. Cartea I-a*, Sankt Petersburg, 1905; *Portrete ale contemporanilor, Vladimir Alexeevici*, New York, 1955; *În Parnasul „veacului de argint"*, München, 1962. După Revoluţie, a emigrat mai întîi la Praga, apoi s-a stabilit la Paris.

[7] *Vladimir Alexeevici Piast* (Piastovski) (1886-1940) – poet, publicist, autorul cărţilor: *Poemă în none*, 1911, *Gura leului*, 1922 (Berlin), *A treia carte de lirică*, 1922 (Berlin), *Întîlniri* 1929 (Moscova). Este şi autorul cărţii *Versificaţie modernă*, 1931. În 1940, s-a sinucis.

Declaraţia cuvîntului în sine

Textul este extras dintr-o scrisoare din 1917 a lui Krucionîh către M. Matiuşin. Este o prelucrare a *Cuvîntului în sine* din 1913 în vederea publicării în primul număr al revistei suprematiste „Supremus", ce urma să apară în 1917, dar n-a mai apărut. Revista a fost concepută de K. Malevici (secretarul de redacţie era O. Rozanova) pentru a se ocupa de suprematism nu numai în pictură, dar şi în arhitectură, muzică, poezie, teatru etc. În comparaţie cu varianta din 1913, se observă modificarea punctului 6 şi a punctului 8 care, în noua variantă, a devenit punctul 10. Ideea care reţine atenţia este aceea de „înviere" a artei, idee avansată şi de V. Şklovski în articolul său din 1914 *Resurecţia cuvîntului – Voskreşenie slova*. Este vorba de accentuarea fazei secunde a existenţei artei (ce urmează fazei „moartea artei") care relaţionează mai adecvat cu ideile suprematismului. Sub influenţa lui Malevici, cu care corespondează intens în aceşti ani, Krucenîh a adăugat la declaraţia veche teza despre „transraţionalitate" ca „poezie economică" pe care o va dezvolta în ediţia hectografică *Nosoboika*, Tiflis, 1917. „Dacă nu există

poezie transraţională (poezia unui supremus non-obiectual) nu există nici un fel de poezie!“ – scrie Krucionîh în lucrarea semnalată, determinîndu-i pe cîţiva cercetători să considere că, prin aceasta, a anunţat programatic trecerea lui la suprematism în poezie. Pe aceeaşi temă, în februarie 1918, poetul va ţine la Tiflis conferinţe *Eko-hud*.

[1] „go osneg kaid“ este un citat dintr-o poezie transraţională a lui Krucionîh, apărută în volumul 3 din „Soiuz molodioji“ (1913) şi preluată apoi în volume ulterioare.

[2] Începutul codificat al rugăciunii *Tatăl nostru* (pe bază de vocale).

[3] „ho-bo-ro“ – silabe dintr-o poezie transraţională a lui Krucionîh, publicată în diferite variante în cărţile scoase de el în 1917, între care *Tunşap* şi *Fo lî fa*.

Decretul 186 Nr. 1
Despre democratizarea artelor

S-a publicat pentru prima dată în Vl. Maiakovski, *Polnoe sobranie socinenii*, t. 12, pp. 443-444.

[1] Citat aproximativ din poezia lui Vasili Kamenski *Decret despre literatura de şanţ, despre pictura străzii, despre balcoane cu muzică şi despre carnavaluri ale artelor*, 1917.

[2] În ziua în care a apărut ziarul futuriştilor, „Gazeta futuristă“, pentru prima oară au fost lipite pe ziduri versuri şi s-au expus pe stradă tablouri. Decretul a fost şi el lipit pe zidurile caselor, ca un afiş. David Burliuk şi-a expus cîteva tablouri pe podul Kuznețk. Episodul este relatat în *Arcaşul cu un ochi şi jumătate* de B. Livşiţ, în memoriile lui Kamenski *Drumul unui entuziast*, precum şi în articolul lui A. Krucionîh *Satirul cu un singur ochi*. Carnavalul artelor a avut loc pe 25 mai 1917.

[3] *Vasili Vasilievici Kamenski* (1884-1961) – poet, prozator, critic literar, aviator, actor. Participant la evenimentele din 1905, este arestat şi face închisoare. Din anul 1906, vine la Petersburg, unde urmează cursurile Institutului agronomic, învaţă pictura şi mecanica aviatică. Între 1910-1913 a fost aviator. În 1913 face cunoştinţă cu David Burliuk şi cu Maiakovski, împreună cu care întreprinde un turneu de poezie prin diferite oraşe ale Rusiei. Înainte de a adera la cubofuturism, a publicat romanul *Bordeiul – Zemlianka*, 1910, urmat, în 1915, de un nou roman *Stenka Razin*, mai bine apreciat decît primul. Este autorul volumelor de poezii *Tango cu vacile*, *Poeme din beton şi fier*, 1914, *Fetele desculţe*, 1916. După Revoluţie a lucrat ca activist cultural în Armata Roşie. În 1919 revine la activitatea literară şi scrie poeme, versuri, piese, memorii. Cu memoriile sale *Biografia mea – a lui – de mare futurist – Ego-moia biografia velikogo futurista*, 1918 şi *Drumul unui entuziast – Puti' entuziasta*, 1931, Vasili Kamenski completează mărturiile celor care au participat direct la mişcarea futuristă rusă.

Tezele conferinţei

„Tezele“ au fost elaborate de Hlebnikov şi Petnikov în aprilie 1917, anterior sau după conferinţa-dispută între cei doi, organizată la Harkov. O comparaţie între acest text şi articolele lui Hlebnikov, anterioare anului 1917, ne convinge că acesta a avut un rol determinant în conceperea tezelor.

[1] *Grigori Nikolaevici Petnikov* (1894-1971) – membru al grupării futuriste de la Harkov, „Centrifuga“, alături de Serghei Bobrov, Boris Pasternak, Fiodor Platov. A scris poezie în limba rusă şi în ucraineană, publicată în volumele: *Letorei* (în colaborare cu Nikolai), 1915, *Mlădiţele soarelui – Porosli solnţa*, 1918, 1920, *Fulgere în noapte*, 1928, *Tinereţea lumii*, 1934, *Poezii alese – Vibrarnîe poezii*, 1934.

Acum, către Americi!

S-a publicat pentru prima dată în ziarul „Nov' “, nr. 115 din 15 noiembrie 1914.

[1] *Vladimir Vladimirovici Maiakovski* (1893-1930) – poet, prozator, dramaturg, reprezentant al futurismului rus şi, după Revoluţie, adept al liricii militante. A publicat volumele de versuri *Flautul vertebrelor – Fleita poezvonocinik*, 1915, *Simplu ca un muget – Prostoe kak mîcianie*, 1916, poemele *Norul cu pantaloni – Oblako v ştanah*, 1915, *Omul – Celovek*, 1917. După Revoluţie, a scris o literatură militantă, păstrînd îndrăznelile pe care le-a experimentat anterior în cadrul mişcării futuriste. Acum domină poemul revoluţionar, reprezentat de *150.000.000*, 1920, *Vladimir Ilici Lenin*, 1925, *E bine – Horoşo*, 1927, *În gura mare – Vo ves' golos*, 1930. Este autorul unor piese de teatru de o mare forţă satirică: *Misterul Buf – Misteria Buf*, 1918, *Ploşniţa – Klop*, 1928, *Baia – Bania*, 1929. În 1922, împreună cu Pasternak, Şklovski şi O. Brik, a organizat gruparea „Lef“ („Levîi front iskusstv“ – „Frontul artelor de stînga“) şi a fost redactorul revistei cu acelaşi nume. „Lef“ a încercat să creeze o literatură de avangardă bazată pe idei comuniste. În 1925, „Lef“ a fost desfiinţat, pentru ca, în 1927, să renască sub denumirea „Novîi Lef“ – „Noul Lef“. Puţin înaintea morţii sale (s-a sinucis în 1930), Maiakovski a trecut în tabăra scriitorilor proletari, reuniţi în gruparea „Proletkult“ – „Cultura proletară“.

O picătură de dohot

S-a tipărit în volumul antologic futurist *Vzial – A luat*, 1915.

[1] *Ilia Efimovici Repin* (1844-1930) – pictor rus, unul dintre creatorii şcolii realiste în pictura rusă, întemeietor al grupării „peredvijnicilor“. Este autorul cunoscutelor tablouri *Edecarii de pe Volga*, *Zaporojeni scriind o scrisoare sultanului turc* şi al multor portrete.

Maestrul şi învăţăcelul

Apare în broşură la Herson în anul 1912. Se republică, într-o variantă prescurtată, în revista futuristă „Soiuz molodioji“, nr. 3, 1913.

Velimir Hlebnikov (Viktor Vladimirovici Hlebnikov) (1885-1922) – proeminent reprezentant al futurismului rus care, deşi umbrit mult timp de faima „poetului revoluţionar“ Maiakovski, a fost recunoscut în critica de specialitate occidentală drept unul dintre cei mai mari poeţi ai secolului XX. Moştenirea lui literară este impresionantă prin varietatea şi dimensiunile ei. A scris poezie, poeme, proză, eseuri de teoria limbajului poetic şi de teorie literară, lucrări de utopie sociologică, arhitectonică, eseuri de

istorie rusă şi universală, cronică literară şi de artă. Autentic talent plastic, Hlebnikov a fost apreciat de marii artişti plastici ai timpului, mai ales pentru desenele sale. Scrie versuri încă din anii liceului şi tot atunci îşi fixează un traseu pentru experimente poetice şi descoperiri în domeniul gîndirii (asupra timpului şi spaţiului) care îl vor singulariza printre contemporanii săi, făcînd din el un exponent ideal al „sincretismului" ca principiu dominant în gîndirea şi creaţia de la începutul secolului XX. Debutează în 1908 în revista „Vesna" cu fragmentul de proză *Ispitirea păcătosului – Iskuşenie greşnika*. Un an mai tîrziu, publică textul manifest *Chemare către slavi – Krikliovoe vozzvanie k slavianam*, remarcat de Kornei Ciukovski pentru sugestiile teoretice ale unei mitopoetici întemeiate pe slavitate ca „moment originar".

În 1910 legăturile lui cu mişcarea artistică şi literară de avangardă devin intense şi se concretizează în participarea la gruparea „Hylea" şi la primele publicaţii ale futuriştilor, cărora el le va spune „budetleni" şi care-şi vor spune cubofuturişti: „Sadok sudei" (1908, 1910, 1913), „Poşciocina obşcestvennomu vkusu" (1912), „Dohlaia luna" – „Luna costelivă" (1913), „1-îi jurnal russkih futuristov", 1914, „Studia impressionistov" (1914). Participă la cîteva seri de poezie ale futuriştilor, fără talentul scenic al unui Burliuk, Kamenski şi, mai ales, Maiakovski. În 1913 semnează prologul la piesa lui A. Krucenîh *Victoria asupra soarelui*, înscriindu-se astfel, alături de M. Matiuşin (autorul muzicii), Kazimir Malevici (autorul decorurilor) şi de V. Maiakovski (interpretul propriei piese, *V.M.*) între realizatorii „primului spectacol futurist" din Rusia. În acelaşi an 1913, publică împreună cu Krucenîh broşura *Cuvîntul în sine*, o sinteză a problematicii mai timpuriilor eseuri dialogate *Maestrul şi învăţăcelul*, 1912 şi *Dialog între două persoane*, 1913, în care regăsim cîteva din principalele argumente ale teoriei limbajului transraţional şi ale transraţionalităţii ca principiu al artei în general. În 1914, prin grija prietenilor, i se editează două volume de poezii: *Izbornik stihov – Versuri alese* (1907-1914), apărut în capitala nordică, şi *Tvorenia – Opere* (1906-1908), apărut la Moscova.

În 1916, poetul este mobilizat. Experienţa războiului a inspirat poezii, poeme, proze, între care *Novoe ucenie o voine – O nouă ştiinţă a războiului*, 1915, *Vremia mera mira – Vremea măsură a lumii*, 1916, *Eroarea morţii*, 1916, *Ka*, 1916. În 1916, împreună cu „centrifugiştii" de la Harkov, N. Aseev şi G. Petnikov, semnează manifestul *Truba-Marsian – Trîmbiţa marţienilor*, iar un an mai tîrziu, la Nijni Novgorod, îi găsim semnătura pe un alt manifest futurist *Mî, predsedateli zemnogo şara – Noi, preşedinţi ai globului pămîntesc*. Tot în 1917, scrie *Poedinok s Hammurabi – Duelul cu Hammurabi* care expune legile unui „stat al timpului". Revoluţia prezisă de poet, prin calcule, încă din 1912, şi războiul civil care s-a iscat în prelungirea revoluţiei au inspirat poeme sociogonice şi istorice diferite de poemele revoluţionare ale lui Maiakovski. Între acestea *Noci v okope – O noapte în tranşee*, 1920, *Vzlom vselennoi – Universul se frînge*, 1921, *Noci pered sovetami – O noapte în faţa sovietelor*, 1921, *Nocinoi obîsk – Percheziţie nocturnă*, 1921, *Perevorot v Vladivostoke – Revoltă la Vladivostok*, 1921, *Nastoiaşcee – Prezentul*, 1921. Soldat şi comisar al poporului, Hlebnikov străbate toată Rusia, pînă la graniţa cu Iranul. Poposeşte un timp la Tiflis, apoi la Baku, unde scrie cîteva din poemele lui „orientale" şi începe „superpovestea" *Zanghezi*, 1922 şi *Doski sud'bî – Tablele destinului* (1922-1923), după ce, în 1919, definitivase poemul *Poetul*, capodo-

peră a formei poematice hlebnikoviene, precum şi eseul teoretic *Naşa osnova – Temeiul nostru* (1920). În 1919, împreună cu marele lingvist şi poetician Roman Jakobson, Hlebnikov plănuieşte publicarea unui volum de inedite, dar plecarea marelui lingvist în exil la Praga zădărniceşte aceste proiecte. În schimb, în 1921, la Praga, Jakobson publică volumul *Noveişaia russkaia poezie*, I – *Poezia rusă actuală*, I, consacrată în întregime lui Hlebnikov. Este momentul în care un număr mare de poezii, citate în lucrare, ajung la cunoştinţa cititorului din Occident şi în care începe adevărata receptare a poetului rus în străinătate.

Problematica dominantă a ultimilor ani din viaţa lui Hlebnikov este uniunea Apusului cu Răsăritul într-un proiect utopic de esenţă istorică şi cosmică, aşa cum îl citim în prozele *Indo-russkii soiuz – Uniunea indo-rusă*, 1918, *Azosoiuz – Uniunea cu Asia*, 1918, *Lebedia buduşcego – Nava viitorului*, 1918, *Radio buduşcego – Radioul viitorului*, 1921, *Utios iz buduşcego – Un pisc din viitor*, 1921-1922 sau în poemele *Ladomir – Armonia lumii*, 1920, 1921, *Tiran bez T – Tiran fără T*, 1921, 1922.

Hlebnikov este autorul mai multor piese de teatru, între care: *Snejimocika*, 1908, *Ciortik – Drăcuşorul*, 1909, *Markiza Dezes – Marchiza des S*, 1909, 1911, *Gospoja Lenín – Doamna Lenín*, 1909, 1912, *Asparuh*, 1911, *Mirskonţa – Lumeadelacapăt*, 1912, *Oşibka smerti – Eroarea morţii*, 1915 şi al cîtorva „superpoveşti“, gen consacrat de el în literatura rusă: *Detî Vîdrî – Copiii Vidrei*, 1911-1913, *Voina v mîşelovke – Război în cuşca de şoareci*, 1915, 1919, 1922, *Azî i uzî – Începuturi şi noduri*, 1919-1920-1922, *Zanghezi*, 1922.

Grav bolnav din cauza unei vieţi pline de privaţiuni, Hlebnikov moare undeva într-un cătun de lîngă Novgorod, vegheat de pictorul Miturici, viitorul soţ al surorii sale, artistul plastic Vera Hlebnikova. Pe piatra lui de mormînt, străjuită de un „idol al stepelor“, Miturici a săpat cuvintele „Velimir Hlebnikov, Preşedintele globului pămîntesc“.

[1] *Noaptea de Ivan Kupala* – noaptea de Sînziene.

[2] *Morana* – zeiţa morţii la vechii slavi. *Vesna* – zeiţa vieţii.

[3] *Mihail Petrovici Arţîbaşev* (1878-1919) – prozator, dramaturg, critic şi publicist. S-a născut la Varşovia.

[4] *Leonid Andreev* (1871-1919) – prozator, dramaturg, critic şi publicist, autor care a cultivat un realism „fiziologic“, dar şi un simbolism alegoric ce se învecinează cu expresionismul, atît în proza, cît şi în dramaturgia sa, foarte jucată la începutul secolului XX. A scris povestiri (*Gorod – Oraşul*, 1902, *Krasnîi smeh – Rîsul roşu*, 1904, *Rasskaz o semi poveşennîh – Povestea celor şapte spînzuraţi*, 1908), romanul *Saşka Jeguliov*, 1911, precum şi dramele *Katerina Ivanovna*, 1912, *Jizn' celoveka – Viaţa omului*, 1906, *Anatema*, 1910, *Ţar' Golod – Împăratul Foamete*, 1908, *Dni naşei jizni – Zilele vieţii noastre*, 1908.

[5] *Alexandri Ivanovici Kuprin* (1870-1938) – scriitor; a scris nuvele, povestiri, schiţe şi romane realiste. Este autorul povestirilor şi nuvelelor *Moloh*, 1896, *Olesia*, 1898, *Bred – Delirul*, 1906, *Granatovîi braslet – Brăţara de granate*, 1911, *Anafema – Anatema*, 1913 şi al romanelor *Poedinok – Duelul*, 1905, *Iunkera – Iunkerii*, 1925, 1933, *Iama – Groapa*, 1909.

[6] *Alexei Mihailovici Remizov* (1877-1957) – prozator, autor de romane şi povestiri în care domină o viziune grotescă şi fantastică a lumii: *Serebriannîe lojki – Linguriţele de argint*, 1906, *Sviatoi vecer – Noaptea sfîntă*, 1908, *Slovo o poghibeli zemli russkoi – Cuvînt despre pieirea Pămîntului Rusesc*, 1918, *Ţar' Maximilian – Împăratul Maximilian*. Este cunoscut şi ca autor de opere dramatice: *Traghedia ob Iude – Tragedia lui Iuda*, 1908. În 1921, pleacă în exil, unde va scrie: *Vzvihrennaia Rus' – Rusia învolburată*, 1927, *V rozovom bleske – În lumină roz*, 1952. Este şi autorul unor cărţi de critică şi istorie literară, *Ogon' veşcei – Focul operelor*, *Snî i predsonia – Vise şi previse*, 1954, în care Puşkin, Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Lermontov sînt citiţi prin prisma onirismului.

[7] *Serghei Nikolaevici Sergheev-Ţenski* (1875-1958) – scriitor, membru al Academiei U.R.S.S. din 1943. Autor de romane şi povestiri cu tematică socială: *Babaev*, 1907, *Zîmbete – Ulîbki*, 1909, *Mişcări – Dvijenia*, 1910, *Schimbarea la faţă – Preobrajenie*, 1910, *În furtună – V grozu*, 1927. Este şi autorul pieselor despre viaţa lui Lermontov, *Poetul şi poetesa*, 1928, *Poetul şi gloata – Poet i cern'*, 1925, *Poetul şi poetul*, 1929.

[8] *Vikenti Vikentievici Veresaev* (1867-1945) – prozator, critic literar, publicist, traducător, simpatizant al mişcării narodnice, preocupat de tematica social-filozofică. Autorul cunoscutelor *Notele unui medic – Zapiski vracea*, 1901, al povestirilor *Două capete – Dva konţa*, 1899-1903, *La cotitură – Na povorote*, 1901, *Spre viaţă – K jizni*, 1909 şi al romanelor *În dilemă – V tupike*, 1923-1929, *Surorile – Siostrî*, 1933. A scris şi cărţi de critică literară de o factură particulară: *Puşkin în viaţă – Puşkin v jizni*, 1926, *Însoţitorii lui Puşkin – Sputniki Puşkina*, 1934-1936, *Gogol în viaţă – Gogol' v jizni*, 1933.

[9] *Iuri Krijanić* – învăţat croat, unul dintre primii propovăduitori ai panslavismului. S-a născut cam prin 1617; data morţii sale este necunoscută.

Dialog între două persoane

S-a tipărit în „Soiuz molodioji", 1913, nr. 3. Eseul a fost scris imediat după *Maestrul şi învăţăcelul* şi cuprinde citate din creaţia anterioară a poetului.

[1, 2, 3, 4] Citate din propriile poezii şi poeme publicate în volumul colectiv din 1912 *O palmă dată gustului public*.

Dialog între Oleg şi Kazimir

Apare în „Pervîi jurnal russkih futuristov", 1914. A fost scris între 1913 şi 1914.

[1] „Aripînd cu rune de aur, cu vene subţiri/ Cosaşul în burtă a strîns/ Feluri de ierburi de pe litoral./ Pin-pin se-auzi zinziverul/ – O, lebezi!/ – O, licurici!"

[2] „Şopot, ropot, geamăt voluptos" – citat din A.A. Tet.

[3] „Nemuritori, ne uităm la voi, muritorii".

[4] În limba rusă, numele străine care încep cu *H* se scriu cu *G*. Exemplu: *H*eine – *Gh*eine ş.m.d.

(Articol nepublicat)

A fost scris în perioada 1913-1914. Părți din acest articol au fost incluse în *Dialog între Oleg şi Kazimir*.

[1] *Kogovici* – neologism format de la *kogo*, genitivul pronumelui *kto* (cine), căruia i s-au adăugat sufixele patronimice *-ov* şi *-ici*; are sensul „al cui?“ sau „din ce neam?“.

[2] *rok* – consoana inițială *r*, considerată nume elementar, este prezentă la începutul cuvintelor *reci* (a vorbi, vorbire) şi *rok* (destin, fatum).

[3] *sem'* – şapte şi *sem'ia* – aparțin aceleiaşi familii de cuvinte care încep cu litera *s*, considerată nume elementar şi inductoare a sensului: *cu*, *uniune*, *adunare*, *împreună cu*.

[4] Apropierea dintre aceste numerale se face tot în virtutea prezenței în ele a numelui elementar *s* cu sensul *cu*, *împreună cu*, *adunare*, *uniune*.

Proclamația preşedinților globului pământesc

A fost scrisă în anul 1917 la Harkov. Există şi o redacție în versuri, publicată în „Vremennik“, Moscova, 1917, nr. 2. Redacția versificată diferă de cea tradusă aici şi publicată pentru prima dată în ediția I. Tînianov, N. Stepanov din 1928-1933, în volumul V.

Artiştii lumii

Articolul este datat 13 aprilie 1919. Urma să apară într-un volum de *Opere*, plănuit de Hlebnikov şi de R. Jakobson pentru anul 1919. S-a publicat pentru prima dată în *Neizdannîi Hlebnikov*, nr. 6, 1928, după manuscrisul aflat în colecția S.I. Dîmşiţ-Tolstaia. Hlebnikov se gîndea să publice acest articol într-o grafică specială care să pună în evidență simbolismul literelor şi calitatea lor de nume elementare ale limbii, exprimînd „unitățile de bază ale gîndirii“. Din această situație rezultă, pentru Hlebnikov, că alfabetul (cu variantele de pronunție şi de număr de litere componente) este „cel mai simplu dicționar“. În baza acestui alfabet, litera şi desenul, scrierea şi artele plastice se suprapun.

Casa mea

A fost scrisă ca *Prefață* pentru volumul de *Opere* plănuit să apară în 1919, în colecția „Imo“ („Iskusstvo molodîh“ – „Arta tinerilor“). Titlul a fost sugerat de R. Jakobson (1896-1982), care se gîndea la formula lui Heidegger „Limba ca adăpost al Ființei“, foarte adecvată gîndirii lingvistice şi poetice a lui Hlebnikov. A apărut în 1928, în volumul II din *Sobranie proizvedenii Velimira Hlebnikova*, sub redacția lui I. Tînianov şi N. Stepanov.

[1] *Leuna* – în limba polabă, *luna*.

[2] *Aripi de fontă* – consună cu titlul unei întîlniri-dezbateri a futuriştilor, *Ciugunnîie krîl'a* (*Aripi de fontă*), organizată pe 25 mai 1916 la Țarițîno de V. Hlebnikov, D. Petrovski şi V. Tatlin.

[3] Se referă la proza apărută în publicaţia „30 dnei“, nr. 2 din 1916. Sursa acestei proze este cartea lui V.P. Margaritov, *Ob oroceah imperatorskoi gavani – Despre orocii din rada portului împărătesc*, din 1888, unde poetul a putut citi mitul despre amestecul sîngelui şi despre cei trei sori (soarele roşu, soarele alb şi soarele negru) ai pămîntului străvechi.

[4] *Indoruşii* – Hlebnikov vorbeşte frecvent despre uniunea „indorusă“ sau „asiaticorusă“, avînd şi un nume pentru spaţiul ocupat de această uniune – continentul „Azorus“, „AzoRusia“. În arhiva poetului se păstrează un manifest cu titlul *Azoseius*. În acest cuvînt intră componenta *azo*, căreia Hlebnikov i-a conferit mai multe sensuri în opera sa. *Az* – 1. eul eliberat; 2. prescurtarea numelui de continent *Azia* (*Asia*); 3. începuturi, origini, principii (*Azî i uzî – Începuturi şi noduri*). De la acest radical, poetul a format cuvintele *azurî – zeii vieţii* şi *aza – viaţă*, gîndindu-se la *azuri* din hindi, rivali puternici ai zeilor, şi la etimonul numelui *Asza-asu*.

[5] Unghiul pe care-l face dreapta macedoneană cu dreapta rusească. Este vorba despre contactele legendare dintre Alexandru Macedon şi populaţia veche de pe teritorul Rusiei de astăzi. La aceste legende face referire şi ciclul de poeme *Cincizecimea* al poetului persan Nizami.

[6] Legendele despre care vorbeşte Hlebnikov au fost transpuse în cîteva „suprafeţe“ – *parusa* care compun poemul-suprapoveste *Copiii Vîdrei*, apărut în publicaţia futuristă „Rîkaiuşcii Parnas“, 1914. O primă variantă a poemului poate fi identificată în *Poperek vremeni – Perpendicular pe timp*, din 1909. Pe aceeaşi temă a orocilor, Hlebnikov a scris povestirea *Okó*, unde se folosesc aceleaşi mituri cosmogonice ale orocilor, conform cărora omul s-a desprins din lumea dobitoacelor datorită intervenţiilor vidrei pe lîngă zeul Anduri (Enduri); „tablourile“ al II-lea şi al III-lea aduc acţiunea în timpul istoric cînd vechii slavi au ajuns pe malul Mării Caspice (cînd, prin Itil, capitala caganatului Hazar, cneazul kievean Igor a ajuns în ţinuturile Asiei Centrale de astăzi). Cu acest prilej, sînt amintite vechi populaţii care se închinau focului – mariiţi, civaşi, iassii, veneţii etc.

[7] *Ka* – este vorba de proza *Ka*, scrisă între 1915-1916. S-a publicat pentru prima dată în volumul IV din *Sobranie proizvedenii*, ediţia 1928-1933, sub redacţia lui I. Tînianov şi N. Stepanov.

[8] *Nopţi egiptene* – povestire de A.S. Puşkin, scrisă între 1833-1835.

[9] *Amenophis al IV-lea* – faraon egiptean care a domnit între anii 1372-1354 î.e.n. În timpul acestui rege are loc marea reformă religioasă a Egiptului. În 1378, faraonul Amenophis al IV-lea, căruia i se mai spune şi Ikkunaton (Echneton), le-a impus supuşilor săi renunţarea la vechile zeităţi şi adorarea unui zeu unic – Ra-aton.

[10] *Zeul fetelor – Devii bog* – poem scris între 1910-1912.

[11] *Vila şi duhul pădurii – Vila i leşii* – poem din 1912.

[12] A apărut în „Sadok sudei“, I, 1912. Numele marchizei este probabil o transcripţie a franţuzescului „Des S“. Este o piesă-parodie la adresa simbolismului rus, scrisă în 1909, construită pe jocuri de cuvinte şi pe calambururi. Modelul la care trimite în mod expres este comedia lui A. Griboedov din 1825, *Prea multă minte strică – Gore ot uma*.

[13] Cu subtitlul *Glumă petersburgheză la naşterea revistei „Apollon“*, piesa *Ciortik – Drăcuşorul* a fost scrisă între anii 1909-1911, cu intenţii parodice la adresa simboliştilor ruşi şi a revistei acestora, „Apollon“.

[14] *Gottfried Wilhelm Leibniz* (1646-1716) – filozof, logician şi matematician german. Pe Hlebnikov l-au interesat problemele unui „alfabet al gîndirii“ şi ale unui „limbaj transraţional“, precum şi chestiunea primitivelor limbii şi a relaţiilor dintre literă şi număr. Cu toate aceste chestiuni el s-a putut întîlni în lucrările lui Leibniz: *Lingua generalis*, 1678, *Dissertatio de arte combinatoria*, 1666, *Initia et specimina scientiæ* sau *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1703.

[15] *Strunele alfabetului* – vezi în volumul de faţă *Temeiul nostru*.

[16] *Zverineţ – Grădina zoologică* – poem datat 1909-1911.

[17] *Gospoja Lenín – Doamna Lenín* – piesă de teatru scrisă între anii 1909-1911.

[18] Este vorba de redacţia timpurie a *Tablelor destinului* sub titlul *Vremia mera mira – Timpul măsura lumii*, 1916. La redacţia ultimă a început să lucreze din 1920.

[19] „am trecut la scrierea numerică“ – imediat după 1910, Hlebnikov notează: „numărul înlocuieşte credinţele“. Preocuparea pentru limbajul numeric a sporit în perioada 1919-1920, cînd redactează *Temeiul nostru* şi cînd foloseşte frecvent cuvîntul „cisloreci“ (limbaj numeric) sau „cisloslovo“ (cuvînt-număr) şi „cisloimena“ (numele-numere).

[20] „şi-mi scriu jurnalul“ – notele de jurnal ale lui Hlebnikov s-au păstrat doar parţial. Am inclus cîteva din aceste note în cartea *Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov*, Editura „Istros“, Brăila, 1997.

Despre versuri

Text păstrat între manuscrisele poetului, fără titlu. A fost scris între 1919-1920.

[1] *Sofia Kovalevskaia* (1850-1891) – ilustru matematician rus. În *Amintiri din copilărie – Vospominaia detstva*, 1890 şi *Povestire autobiografică – Avtobiograficeskii rasskaz*, 1891, S. Kovalevskaia relatează că pereţii camerei ei erau acoperiţi cu foi din cursul litografiat de calcul diferenţial şi integral aparţinînd academicianului M.V. Ostrogradski.

[2] *A.K. Gastev* (1882-1941) – poet, prozator, învăţat, unul dintre întemeietorii Proletkultului, în 1919. În cartea sa din 1926, *Planovîe predposîlki – Premizele unui plan*, Gastev scrie: „Un geniu al cuvîntului ca Velimir Hlebnikov şi-a sfîrşit căutările poetice printr-o inginerie a cuvîntului şi o matematică a imaginii“. La rîndul lui, în 1919, Hlebnikov cita din cartea lui Gastev, *Poezia recordului muncitoresc*, apărută în acelaşi an.

[3] *V.D. Alexandrovski* (1897-1934) – poet proletar, muncitor, membru activ al Proletkultului.

Temeiul nostru

S-a publicat în volumul colectiv *Liren'*, la Harkov, în 1920. Se pare că articolul n-a fost terminat.

[1] Douăzeci şi opt de sunete-litere are alfabetul limbii ruse.

[2] „zirî“ – cuvînt care are în componenţa sa rădăcina „zir“, „zr“, prezentă în cuvinte folosite şi astăzi de limba rusă: „zret’ “ (a vedea, a privi), „zritel’ “ (privitor, spectator), „zrenie“ (văz, vedere), „vzirat’ “ (a vedea, a privi), „zraciok“ (pupilă). Cel de al treilea termen care intră în discuţie este „zerkalo“ (oglindă), în care se observă rădăcina „zer“ (zr).

[3] „zen“ – rădăcina cuvîntului „zeniţa“ (pupilă, lumina ochilor); Hlebnikov apropie rădăcina „zen“ de „zem“ – rădăcina cuvîntului „zemlia“ (pămînt).

[4] „lad’ja“ (luntre) şi „ladon’ “ (palmă). Ambele cuvinte au ca rădăcină „lad“, cu semnificaţia: armonie, împăcare, acord. Dintre cuvintele cu aceeaşi rădăcină amintim verbul „ladit’ “ (a se împăca cu cineva, a fi în armonie, a acorda un instrument). Sensul „suprafaţă“ poate fi regăsit în „gladkii“ (neted) şi „gladkost’ “ (suprafaţă netedă, netezime).

[5] „Legea universală a lui Lorenz“ amintită aici este un efect al teoriei relativităţii legat de aşa-numitele „transformări Lorenz“.

[6] Vibraţia transversală a razei (a undelor luminoase) a fost demonstrată în 1821 de O.J. Frenel.

[7] „miropahar’ “ – creaţie verbală din „mir“ (lume) şi „pahar’ “ (plugar), cu sensul „făcător de lume“; „nravo“ de la „nrav“ (năravi) şi „pravo“ (justiţie, drept); prin înlocuirea lui „p“ cu „n“ s-a creat sensul „drept moral, justiţie morală“); „nravda“ s-a format de la „pravda“ (adevăr), prin substituirea lui „p“ cu „n“ (din cuvîntul „nrav“) şi are sensul „adevăr moral“; „nravitel’ “ – tot o creaţie verbală hlebnikoviană de la cuvîntul „pravitel’ “ (diriguitor, conducător), prin înlocuirea lui „p“ cu „n“ din acelaşi cuvînt „nrav“. Sensul noului cuvînt este „diriguitor moral“; „nravitel’stvo“ de la „pravitel’stvo“ (guvern), prin acelaşi procedeu, pentru sensul „moralocraţie“, „autoritate morală“. „Poeţ“, cuvînt nou format de la „boeţ“ (luptător) prin înlocuirea consoanei iniţiale cu „p“ de la „poet“ = poet luptător, angajat; la fel s-au format cuvintele „noeţ“ (poet al melancoliei), de la „nît’ “ – a se văita, a se căina, a suspina, şi „moeţ“ – poet purificator (de la „mît’ “ – a spăla).

[8] De la „lebed’ “ (lebădă); prin înlocuirea consoanei iniţiale cu „n“ din „nebo“ (cer) se obţine cuvîntul nou „nebed’ “ (lebădă a cerului, norul). De la acest substantiv, după regulile derivării, Hlebnikov a obţinut adjectivul „nebiajeskii“.

[9] „Mnezdî“ – cuvînt format de la „zviozdî“ (stele) prin înlocuirea lui „z“ iniţial cu „m“ din „mnenie“ (părere, opinie) = gînduri stele; „trudesa“, cuvînt nou format de la „trud“ (muncă) cu ajutorul sufixului „esa“ cu care, prin analogie cu „nebo“ – „nebesa“, s-a format „ineso“, după cum ne explică autorul, şi, prin contaminare, „trudesa“ (munci străine); „meciaci“, cuvînt nou format de la „meci“ (sabie), cu ajutorul sufixului *–aci* (mînuitori de sabie); „grudaveţ“, de la „grud“ (piept) + sufixul „aveţ“.

[10] „Bobeobi“ – titlul unei poezii de Hlebnikov, din 1908-1909; „Dîr bul şcîl“ – începutul unei poezii transraţionale, scrisă de A. Krucionîh şi publicată în 1913 în volumul acestuia *Pomada*; „Manci! Manci!“ – din povestirea lui Hlebnikov, *Ka*, 1916; „Ci breo zo“ – din „limbajul zeilor“. Expresia se foloseşte şi în superpovestea *Zanghezi* din 1921-1922.

[11] „sîi“ – în slava veche, participiu de la verbul „bîti“ (a fi), are sensul de „existent“, „fiinţînd“.

[12] Aceste calcule ale lui Hlebnikov nu au fost confirmate. Poetul însuşi le consideră, într-un manuscris mai tardiv, „imaginare".

[13] Finalul eseului este o reluare a cunoscutei formule kantiene: „Cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine".

2. **Egofuturismul**

Academia Ego-poeziei (Futurismul universal)

Este manifestul grupării EGO, înfiinţate în ianuarie 1912. S-a publicat în sept. 1912 în editura „Ego".

[1] *Konstantin Mihailovici Fofanov* (1862-1911) – poet presimbolist, considerat un precursor al ego-futurismului.

[2] *Mirra Alexandrovna Lohviţkaia* (1869-1905) – poetă presimbolistă, apreciată de K. Balmont şi V. Briusov, considerată, ca şi K. Fofanov, precursoare a ego-futurismului prin importanţa pe care o acordă intuiţiei în creaţie şi prin tenta mistică a poeziei ei.

[3] *Konstantin Konstantinovici Olimpov* (fiul lui K. Fofanov) (1881-1940) – poet egofuturist. În 1912, la editura „Ego" i s-a publicat prima plachetă de versuri: *Poeze-aeroplane – Aeroplannîie poezî*. Apoi, la editura „Petersburgskii glaşatai", în 1914, apare cea mai importantă carte a sa, *Nervii jongleuri*.

[4] *Gheorghi Vladimirovici Ivanov* (1894-1958) – poet, prozator, memorialist, traducător. În 1912 a aderat la gruparea ego-futuristă care i-a publicat versurile în „Petersburgskii glaşatai". În 1912, la editura „Ego" îi apare prima plachetă de versuri, *Călătorie în insula Cythera – Otplîtie v ostrov Ţiteru*. În această carte, apreciată de V. Briusov şi N. Gumiliov, se simte influenţa lui Mihail Kuzmin. În 1913 părăseşte ego-futurismul şi aderă la akmeism. Note akmeiste se resimt în volumele publicate în 1914: *Odaia – Gornița* şi *Iarba neagră – Veresk*. Versurile anilor de război sînt adunate în cartea *Grădini – Sadî* (1921), în care întîlnim poezii de factură clasică. Se consideră mai valoroasă poezia scrisă de Gh. Ivanov în emigraţie, după anul 1922: *Roze – Rozî* (1931), din nou *Călătorie în insula Cythera* (1937) şi *Versuri – Stihi* (1958). În emigraţie, Gh. Ivanov a mai publicat articole de critică literară şi scrieri memorialistice, adunate în cartea *Ierni la Petersburg – Petersburgskie zimî* (1928, 1952), foarte contestată atît de scriitorii rămaşi în Rusia, cît şi de cei plecaţi în exil.

[5] *Stepan Stepanovici Graal-Arelski* (pseudonim pentru Petrov) (1889-1937) – de profesie astronom, a aderat la mişcarea ego-futuristă încă din 1911. A debutat în acelaşi an, cu volumul de poezii *Dantela albastră – Golubloi ajur*. Poet epigonic, lipsit de forţă, se pare că Graal-Arelski a convins mai mult în calitate de autor de proze, adunate în volumul *Povestiri despre Marte – Povesti o Marse* (1925).

Gramotă

La sfîrşitul anului 1912, Ivan Ignatiev a înfiinţat „Asociaţia intuitivă a egofuturismului". Nu după mult timp, în ianuarie 1913, acelaşi Ignatiev începe să răspîndească prin redacţiile ziarelor şi revistelor un manifest al Asociaţiei respective, căruia el îi

spune „gramotă“, care decretează ca program un individualism dus la limită. Manifestul-gramotă era semnat de Ivan Ignatiev şi de poeţi care aderaseră nu demult la egofuturism: Pavel Şirokov, Vasilisk Gnedov şi Dmitri Kriucikov.

[1] *Ivan Vasilievici Ignatiev* (1882-1914) – poet, prozator, critic literar şi teatral, editor. Se remarcă printre egofuturişti prin cultura lui şi prin energia cu care propagă egofuturismul şi-l teoretizează. Investeşte în toate acestea nu numai talent şi energie, dar şi mulţi bani, asemănîndu-se în aceasta cu David Burliuk, „managerul“ cubofuturismului. În 1912 publică volumul de scrieri despre teatru, scoate almanahuri şi reviste în care îşi publică confraţii şi jalonează momentele direcţiei căreia îi aparţine. Între acestea: *Urna portocalie – Oranjevaia urna*, *Lanţuri de sticlă – Steklianîe ţepi* şi *Vulturi peste prăpastie – Orlî nad propast'iu* (1912). În 1913, scoate almanahuri cu poezie egofuturistă şi publică o serie de articole: *Un egofuturist despre futurism*, *Egofuturismul* şi *Eşafodul. Ego-futurii*. În 1914 se sinucide, tăindu-şi beregata cu un brici. Figura poetului sinucigaş apare de cîteva ori în poezia şi în proza lui Velimir Hlebnikov.

[2] *Pavel Dmitrievici Şirokov* (1893-1963) – poet egofuturist. A debutat în 1911 cu volumul de versuri *Roze în vin – Rozî v vine*. După moartea lui Ignatiev, practic gruparea egofuturistă se destramă, iar numele lui Pavel Şirokov dispare de pe arena literară.

[3] *Vasilisk Gnedov* (pseudonim pentru Vasili Ivanovici Gnedov) (1890-1978) – supranumit Velimir Hlebnikov al egofuturiştilor pentru experimentele lui în creaţia verbală şi pentru cultivarea temei slavităţii. În 1913 publică două cărţi de poezie în editura lui Ignatiev, „Petersburgskii glaşatai“: *Un dar pentru sentimente – Gostineţ sentimentam* şi *Moartea artei – Smert' iskusstva*. Împreună cu Pavel Şirokov, în 1914, scoate volumul de poezii *Cartea celor mari – Kniga velikih*. A semnat, alături de Hlebnikov şi de alţii, Declaraţia Preşedinţilor globului pămîntesc.

[4] *Dmitri Alexandrovici Kriucikov* (1887-1938) – a aderat la egofuturism încă din primele zile de existenţă a Academiei „Ego“, în 1911. Este apreciat mai ales ca publicist. Ca poet, stă prea evident sub influenţa lui Briusov, Balmont şi Blok. Volumele lui de poezii din 1913 (*Gureşă cascadă – Padun nemolcinîi*) şi din 1914 (*Flori de gheaţă – Ledianîe ţvetî*) atestă preferinţa pentru poezia naturii şi pentru tematica religioasă.

Graal-Arelski, „Egopoezia în poezie”

[1] Publicat în „Oranjevaia Urna” – „Urna portocalie”, Almanah în memoria lui Fofanov, Ed. revistei „Peterburgskii Glaşatai”, înfiinţat de I.V. Ignatiev, 1912.

I. Ignatiev, „Egofuturism”

[1] A apărut în *Ego-futurism*, Izd. „Peterburgskii glaşatai”, 1913, N.-Novgorod

3. **Psihofuturism**

[1] *Manifestul psihofuturismului*. A apărut în „«Ia» – futur-almanah vselenskoi egosamosti” – „«Eu» – futuro-almanah al ipseităţii universale”, Saratov, 1914.

B. Akmeismul

Moştenirea simbolistă şi akmeismul

Nikolai Stepanovici Gumiliov (1886-1921) – poet şi eseist, întemeietorul grupării „Ţeh poetov“ – „Atelierul poeţilor“ (1911-1912), care va sta la baza mişcării akmeiste, ce-şi face simţită prezenţa, din 1913, prin articole program. În 1910 se căsătoreşte cu Anna Gorenko, viitoarea Anna Ahmatova. S-a format, ca şi Anna Ahmatova, în mediul simbolist, frecventînd serile de poezie din „Turnul“ poetului simbolist Viaceslav Ivanov. Debuteză în 1905 cu volumul *Calea conchistadorilor* (*Put' konchistadorov*) în care Valeri Briusov, mentorul simbolismului rus, vedea promisiunile unui talent original. Studiază la Paris, perioadă în care scoate volumul secund de poezii *Flori romantice* (*Romanticeskie ţveti*) (1908) pe care-l dedică Annei Gorenko. Tot la Paris scoate revista de literatură şi artă „Sirius“ (apar doar trei numere). În anul 1908 întreprinde prima sa călătorie în Africa, de unde se întoarce cu un bogat material etnografic şi cu versuri care vor intra în volumul următor, *Perle* (*Jemciuga*), din 1910. Întors în Rusia, colaborează la revista simbolistă „Apollon“, în special cu articole de critică literară care, în 1923, vor alcătui cartea *Scrisori despre poezia rusă* (*Pis'ma o russkoi poezii*). Cu acest prilej, Gumiliov constată că există destule lucruri care-l despart de simbolism, motiv pentru care, în 1912, împreună cu Serghei Gorodeţki, ţine conferinţe programatice, devenite apoi manifeste ale noii mişcări akmeiste: *Moştenirea simbolistă şi akmeismul* (*Nasledie simvolizma i akmeizm*) şi, respectiv, *Direcţii în poezia rusă actuală* (*Nekotorîe tecenia v sovremennoi russkoi poezii*), ambele publicate în nr. 1 pe 1913 al revistei „Apollon“. Principiile concreteţei, claritătii şi obiectualităţii, susţinute de aceste manifeste, îşi găsiseră deja expresia în poezia anterioară a lui Gumiliov, în special în versurile incluse în volumul al patrulea din 1912, *Cer străin* (*Ciujoe nebo*). Gumiliov a fost pe front în timpul primului război mondial; anii de război îi inspiră poeziile din volumul din 1916, *Tolba* (*Kolcean*) care, ca şi volumele anterioare, glorifică forţa şi curajul, activismul fiinţei umane. În 1917 pleacă în Franţa ca membru al unui corp expediţionar rus şi revine după Revoluţia din Octombrie. Dramatismul noii vieţi instaurate în Rusia, transformările rapide îl inspiră pe autorul volumelor de versuri *Rugul* (*Kostior*), din 1918, *Cortul* (*Şatior*), 1921 şi *Coloana de foc* (*Ognennîi stolp*), apărut postum. Pe 3 august 1921 poetul este arestat, sub acuzaţia nedovedită de participare la un complot împotriva statului, şi executat prin împuşcare în aceeaşi lună. Anna Ahmatova consacră acestui sfîrşit tragic versuri cutremurătoare în poemul *Recviem*.

[1] Aluzie la A. Belîi care, după 1910, se orientează tot mai evident spre teozofie şi antropozofie. În 1912, acesta, împreună cu soţia sa, pictoriţa A. Turghenieva, părăseşte Rusia şi se alătură lui R. Steiner, însoţindu-l în conferinţele lui europene menite a-i răspîndi învăţătura antropozofică, varianta occidentală a teozofiei din Orientul Apropiat. Teozofia şi antropozofia l-au interesat şi pe Viaceslav Ivanov, un alt mare reprezentant al simbolismului rus, pentru care mistica şi ştiinţele oculte au însemnat foarte mult, atît în planul gîndirii, cît şi al creaţiei.

[2] *François Villon* (pseudonimul lui François de Montcorbier sau de Loges) (1431-după 1463) – poet francez, considerat primul poet modern al Franței. Este autorul volumului de poezii *Le Lais* sau *Petit Testament* (*Micul Testament*), 1456, şi al poemului *Marele Testament* (*Le Grand Testament*), 1463, în care a îmbinat satira muşcătoare cu meditația melancolică pe marginea trecerii timpului, a cărei expresie a devenit întrebarea „Dar unde-s zăpezile de altădată?“ Villon este şi autorul *Baladei spînzuraților*, 1462, un text în care obiectele devin semne ale timpului, lucru care i-a atras pe cei care-şi spun akmeiştii ruşi şi care îl consideră pe poetul francez unul dintre maeştrii lor.

[3] *Théophile Gautier* (1811-1872) – poet, prozator, critic literar francez. Este întemeietorul parnasianismului şi adept al teoriei „artă pentru artă“. Akmeiştii ruşi au preluat de la Gautier principiul obiectivității picturale şi al arhitectonicii poeziei, puse la lucru îndeosebi în volumul *Emailuri şi camee* (*Émaux et camées*) din 1852.

Direcții în poezia rusă actuală

Serghei Mitrofanovici Gorodeţki (1884-1967) – poet, prozator, critic, traducător. Este cunoscut şi ca artist plastic. A debutat la sfîrşitul anului 1905 în „Turnul“ lui Viaceslav Ivanov, cu poezii care au făcut senzație. În 1906, a organizat „Krujok molodîh“ (Cercul tinerilor), unde se discuta problema literaturii creatoare de noi mituri, problemă pe care tînărul emul a preluat-o de la Viaceslav Ivanov. În același an îi apare primul volum de versuri, *Iar'*, bine apreciat de critică. În acest volum se observă interesul lui Gorodeţki pentru mitologia slavă ca izvor al creației poetice moderne. A doua carte, apărută în 1907, *Perun*, anunță încă din titlu această problematică, pe care o regăsim în volumul din același an, *Sălbatica libertate – Dikaia volia*. Gorodeţki se depărtează tot mai mult de simbolism şi, în 1911, alături de N. Gumiliov şi M. Kuzmin, înființează o nouă grupare poetică, „Atelierul poeților“ – „Țeh poetov“. În 1912, împreună cu Gumiliov, pregăteşte lansarea unei noi direcții poetice, pe care ei o numesc akmeism. În acest scop, scrie articolul manifest *Noi direcții în poezia rusă actuală*, publicat în nr. 1 pe 1913 al revistei „Apollon“. De spiritul acestei noi direcții este pătruns volumul de poezii din 1914 *Toiagul în floare – Tvetuşcii posoh*, dar retorismul pe care-l cultivă îl depărtează pe autorul lui de confrații akmeişti Anna Ahmatova, O. Mandelştam şi N. Gumiliov, principial antiretorici. Volumul de poezii ultrapatriotice din 1915, *Anul 1914 – Cetîrnadțatîi god*, desăvîrşeşte acest divorț stilistic dintre Gorodeţki şi ceilalți akmeişti. În 1915, Gorodeţki îl cunoaşte pe Serghei Esenin, a cărui poezie o prețuieşte foarte mult. În același an, organizează gruparea literară „Krasa“ – „Frumusețea“, din care fac parte așa-zişii poeți-țărani S. Esenin, N.A. Kliuev, S.A. Klîcikov. În toamna lui 1916 pleacă pe frontul din Caucaz, de unde trimite corespondență de război pentru ziarul „Russkoe slovo“. După retragerea armatelor ruseşti din Caucaz, Gorodeţki rămîne la Tiflis, în Georgia, unde ține un curs de estetică la conservator şi organizează un „Atelier poetic“ ai cărui adepți îşi publică versurile în almanahul „Akme“, scos în 1919. Traduce din poezia armeană şi editează volumul de versuri originale *Îngerul Armeniei – Anghel Armenii* (1918).

[1] *artis mente* – gîndire artistică (lat.)

[2] *Alexandr Afanasievici Potebnea* (1835-1891) – filolog şi lingvist ucrainean. Lucrarea din 1862, *Gîndire şi limbă* (*Mîsl' i jazîk*), îl consacră ca teoretician al limbii şi limbajului în linie humboldtiană. *Notele asupra gramaticii ruse* (*Iz zapisok po russkoi gramatike*) din 1875 consolidează poziţia unui lingvist strălucit care desfăşoară şi o bogată şi mult apreciată activitate de poetician, teoretician şi redactor de texte literare (sub îngrijirea lui, apar *Cîntecul despre oastea lui Igor*, 1878, *Cîntece populare maloruse după o culegere din secolul al XVI-lea. Texte şi Note – Malorusskie narodnîie pesni po spisku XVI-go veka. Tekstî i primeciania*, 1877). Postum, foştii studenţi ai savantului îi publică *Lecţii de teorie literară. Fabula. Proverbul. Zicătoarea – Iz lekţii po teorii slovesnosti. Basnia. Poslovița. Pogovorka*, 1894 şi *Consideraţii asupra teoriei literare – Iz zapisok po teorii slovesnosti*, 1905.

[3] *Mihail Alexandrovici Zenkevici* (1891-1973) – poet, traducător. În 1911 îşi începe ucenicia în „Atelierul poeţilor" care, în 1912, îi scoate primul volum de poezii, *Porfirul sălbatic – Dikaia porfira*, un imn închinat materiei şi raţiunii care o înaripează. În 1915 îi apare volumul *Înmormîntarea soarelui – Provodî solnța*, apoi, în 1918, cartea *Paisprezece poezii – Cetîrnadțat' stihotvorenii*. O deviere de la akmeism se observă în placheta din 1921, *Arătură de tancuri – Paşnia tankov*, unde dezestetizarea realului este dusă la limită, apropiindu-l pe Zenkevici de futurişti şi de constructivişti. În deceniul al treilea a tradus mult din literatura franceză, engleză şi americană. După al doilea război mondial a continuat să traducă, impunîndu-se ca unul din cei mai mari traducători din literatura sovietică.

[4] *Mahayordissi* – tigri preistorici cu colţi-spadă, tigri-spadă.

[5] *Vladimir Ivanovici Narbut* (1888-1938) – poet, membru al mişcării akmeiste. În 1909 îi apare primul grupaj de versuri într-o publicaţie studenţească, iar un an mai tîrziu debutează în volum cu poezii bine apreciate de V. Briusov şi N. Gumiliov. Din 1911, este deja membru al „Atelierului poeţilor" care, în 1912, îi scoate cartea *Alleluiah*, interzisă imediat de cenzură (ediţia a II-a a apărut la Odesa, în 1922). Pentru a scăpa de închisoare (fusese condamnat la un an de închisoare pentru publicarea de poezii imorale), poetul pleacă în 1912 în Abisinia, de unde se întoarce în 1913. Cum se vede din acest articol al lui Gorodeţki, akmeiştii apreciau versurile lui Narbut pentru opoziţia lor vizibilă la cultul „frumuseţii" şi pentru abordarea unui gen de naturalism la nivelul stilului şi al imagisticii. Din 1914, Narbut îşi tipăreşte poezia în publicaţii şi edituri provinciale (vezi volumul *Iubire şi iar iubire – Liubov' i liubov'*, 1913). Deşi după Revoluţie se alătură noului regim, în 1938 a fost executat, ca şi Gumiliov în 1921, pentru o vină inventată, şi reabilitat postmortem.

[6] *Anna Andreevna Ahmatova* (pseudonim pentru Gorenko) (1889-1966) – poet, prozator, membru al grupării akmeiste. A debutat în 1912 cu volumul de poezii *Seara – Vecer*, urmat în 1913 de cartea *Mătănii – Ciotki*, care au consacrat-o ca pe unul din cei mai importanţi poeţi ai noii generaţii. Ca şi Gumiliov, Zenkevici, Narbut sau Mandelştam, s-a format în mediul simbolist de care s-a desprins în 1911 cînd, împreună cu Gumiliov, a înfiinţat „Atelierul poeţilor" şi, mai ales, după ce, în 1912, s-a conturat direcţia akmeistă în poezia rusă. În 1917 publică *Stolul alb – Belaia staia*, carte în care poezia intimistă care a făcut-o atît de îndrăgită de cititori este dublată de lirica în care isto-

ria şi accentele cetăţeneşti încep să contureze un discurs sobru şi de o maximă simplitate. Volumele următoare, *Pătlagina – Podorojnik*, 1921, *Anno Domini MCMXXI*, 1922, *Din şase cărţi – Iz şesti knig*, 1940, *Timpul fuge – Beg vremeni*, 1965 o consacră ca pe unul dintre cei mai mari poeţi ai secolului XX. În 1946, Anna Ahmatova este supusă unei critici acerbe din partea organelor de partid şi de stat, fenomenul făcînd parte din seria de măsuri care au dus la lichidarea lui Gumiliov (1921), a lui Mandelştam (1938), Narbut (1938) şi a altor scriitori şi oameni de cultură care au participat la mişcări artistice considerate „decadente". Neavînd dreptul de a publica poezie, Anna Ahmatova scrie şi publică articole literare despre Puşkin, traduce şi, în secret, scrie poezie şi poeme, între care capodoperele *Recviem* (1935-1940) şi *Poemul fără erou* (1940-1962). În 1964, Anna Ahmatova a primit premiul internaţional de poezie „Etna Taormina", iar în 1965 i-a fost conferit titlul de doctor în filologie la Universitatea din Oxford.

[7] *Paul Verlaine* (1844-1896) – poet francez, reprezentant al simbolismului european, autorul volumelor de versuri *Poeme saturniene*, 1866, *Serbările galante*, 1869, *Romanţe fără cuvinte*, 1874, *Înţelepciune*, 1881, *Liturghii intime*, 1892, *Elegii*, 1893. A scris studii şi articole consacrate noii poezii franceze, adunate în volumul *Poeţii blestemaţi*, 1884, precum şi pagini autobiografice (*Închisorile mele*, 1893, *Confesiuni*, 1895). Aici, textul face aluzie la versul lui Verlaine „De la musique avant toute chose".

[8] *Parnas* – se referă la gruparea poetică apărută în Franţa în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Parnasienii au cultivat estetismul, arta pentru artă şi forma preţioasă şi desăvîrşită.

[9] *Leconte de Lisle* (Charles Marie Leconte) (1818-1894) – şeful grupării parnasiene. Cultul lui pentru frumos şi pentru perfecţiunea formală îşi găseşte expresia încă din primele lui volume de poezii: *Poeme antice*, 1855, *Poeme barbare*, 1862. A cultivat şi exotismul, în special în volumele *Poeme tragice*, 1884 şi *Ultimele poeme*, 1895. A tradus din poezia clasică greacă şi latină.

Despre claritatea frumoasă

Mihail Alexeevici Kuzmin (1875-1936) – poet, prozator, compozitor. A scris o lirică simbolistă-estetizantă, de un deosebit rafinament tehnic (*Cîntece alexandrine – Alexandriiskie pesni*, 1906, *Păstrăvul străpunge gheaţa – Forel' razbivaet liod*, 1929) şi o proză îndrăzneaţă care resuscită unele procedee ţinînd de hagiografie, de romanul cavaleresc şi picaresc (*Faptele lui Alexandru cel Mare – Podvighi Velikogo Aleksandra*, 1898, *Viaţa neobişnuită a contelui J.B. Cagliostro – Ciudesnaia hizn' Josifa Balzamo, grafa Kaliostro*, 1919). A fost membru al cercului „Vecera sovremennoi muzîki", apropiat de mişcarea „Mir iskusstva", a compus romanţe, opere. A fost un artist independent de orice doctrină artistică, motiv pentru care s-a putut apropia de poeţi, artişti plastici şi muzicieni aparţinînd unor direcţii şi şcoli diferite. Fiind el însuşi o figură complexă, acest *dandy* al saloanelor artistice petersburgheze a simţit ca înrudite îndrăznelile de viziune şi de execuţie ale akmeiştilor şi futuriştilor, despre care a scris cu prospeţime şi cu o înţelegere neumbrită de prejudecăţi, dar călăuzită de principiul „clarităţii" şi al respectului pentru „lumea lucrurilor". Acestui principiu îi consacră şi eseul de faţă (vezi şi

Convenţii. Articole despre artă, Petersburg, 1923, articolele despre Anna Ahmatova, Velimir Hlebnikov sau despre membrii grupării OBERIU). Eseul a apărut în „Apollon", nr. 1, 1910.

[1] *Edgar Allan Poe* (1809-1849) – poet, prozator, critic literar şi poetician american. Kuzmin este fascinat de muzicalitatea şi viziunile halucinante ale americanului, dar şi de rigoarea lui formală (vezi *Tamerlan şi alte poeme*, 1827, *Corbul şi alte poeme*, 1845, *Ulalume*, 1847, *Anabell Lee*, 1849, dar şi prozele fantastice din volumele *Povestiri groteşti şi arabescuri*, 1839 şi *Povestiri*, 1845). Nu mai puţin l-au interesat eseurile lui filozofice şi poetice: *Filozofia compoziţiei*, 1846 sau *Principiul poetic*, 1850.

[2] *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* (1776-1822) – prozator romantic german, pictor, compozitor. În primele două decenii ale secolului XX, Hoffmann a fost unul dintre autorii cei mai gustaţi şi imitaţi în Rusia. „Hoffmanniana" ca spirit ludic, oscilînd între fantastic şi ironie, ca teatralitate, poate fi regăsită atît în creaţia simboliştilor ruşi, cît şi, mai ales, la tinerii lor confraţi futurişti şi akmeişti. Spiritul hoffmannian pătrunde în cultura rusă de la începutul secolului XX direct sau prin mijlocirea imaginii scriitorului Gogol şi a operei acestuia. Îndeosebi se bucură de o circulaţie intensă romanele şi povestirile fantastice ale scriitorului german, între care: *Elixirul diavolului*, 1815, *Părerile despre viaţă ale motanului Murr*, 1820-1822.

[3] De la cuvîntul latin *clarus* – clar (*n.a.*).

Dimineaţa akmeistă

Osip Emilievici Mandelştam (1891-1938) – poet, prozator, critic literar, poetician. Membru al grupării akmeiste din 1912, Mandelştam a contribuit, prin eseurile şi articolele sale, la elaborarea unei poetici specifice unei direcţii poetice care era resimţită ca prea apropiată de simbolism. A debutat cu volumul de poezii *Piatra* în 1913, fiind imediat considerat un poet reprezentativ pentru începutul de veac XX. În 1922 i se publică cel de al doilea volum de poezii, *Tristia*, urmat, în 1928, de volumul *Versuri*. În 1922 începe să fie atacat sistematic în presă de reprezentanţii noii arte proletare în curs de afirmare, campania de denigrare culminînd cu anul 1925, cînd este declarat, alături de Anna Ahmatova, „emigrant intern" şi cînd, practic, nu mai are dreptul la semnătură. Proza din 1925 *Vuietul timpului – Şum vremeni* îl recomandă ca pe un rafinat prozator şi pătrunzător gînditor în marginea istoriei şi a culturii. Volumele *Marca egipteană – Eghipetskaia marka* şi *Despre poezie – O poezii* din 1928 adîncesc aceste preocupări ale lui Mandelştam, sintetizate în *Eseu despre Dante – Razgovor o Dante* din 1933 (rămas în manuscris, ca şi poeziile scrise între 1925-1937). Între atîtea interdicţii, editurile reuşesc, totuşi, să strecoare la tipar *Călătorie în Armenia*, care va apărea în 1933. În 1934, poetul este arestat şi deportat la Voronej, unde, sub supravegherea strictă a organelor de securitate, va rămîne pînă în 1937, cînd este eliberat, dar fără dreptul de a locui la Moscova sau Petersburg, fiindu-i interzis chiar şi un oraş de provincie ca Voronejul. După cîteva luni în care, alături de soţia sa, Nadejda Mandelştam, a dus o viaţă de cerşetor, Mandelştam este arestat din nou, în mai 1938, într-o „staţiune de odihnă". Este trimis în lagărul de concentrare de la Kolîma, dar moare, bolnav psihic şi fizic, într-un lagăr de tranziţie de lîngă Vladivostok, la 27 decembrie 1938 (cel puţin aşa stă scris în

documentele lagărului). Pentru a-i fi publicate poeziile scrise la Voronej şi după „eliberarea“ din exilul de la Voronej vor trebui să treacă ani buni, chiar şi după moartea lui Stalin, cel care şi-a găsit în Mandelştam un „portretist“ curajos şi pătrunzător.

Dimineaţa akmeistă se publică în revista „Sirena“ din Voronej, la 30 ianuarie 1919 (nr. 4-5), apoi în *Literaturnîe manifestî – Manifeste literare*, Moscova, 1929. În biblioteca fratelui Nadejdei, E.I. Hazin, s-a găsit un exemplar din acest volum, în care *Dimineaţa akmeistă* este datată autograf de poet cu anul 1912. N.I. Hardjiev, prieten al akmeiştilor şi cercetător al avangardei ruse, consideră că acest articol a fost scris în mai 1913. Totuşi, faptul că Mandelştam se întreabă, în corespondenţa anului 1913 şi mai tîrziu, de ce manifestul lui nu a apărut în „Apollon“, în timp ce nr. 1 pe 1913 publica articolele lui Gumiliov şi Gorodeţki, prezentate aici anterior, confirmă datarea de pe volumul *Manifeste literare* din 1929. La problema akmeismului poetul revine în 1922 în eseul *Despre natura cuvîntului*, apoi, în 1923 şi în 1933.

[1] *Vladimir Sergheevici Soloviov* (1853-1900) – poet, critic literar, publicist, cel mai mare filozof rus din secolul al XIX-lea. Devine cunoscut în 1874, cînd îşi susţine dizertaţia *Criza filozofiei apusene (împotriva pozitiviştilor) – Krizis zapadnoi filozofii (protiv pozitivistov)*. În 1888, după o călătorie în Egipt şi o bursă la Londra, îşi prezintă lucrarea de doctorat *Critica principiilor abstracte* (*Kritika otvlecionnîh naceal*) în care se afirmă ca filozof idealist şi creştin, de sub pana căruia, în anii următori, vor ieşi lucrările: *Îndreptăţirea binelui*, 1897-1899, *Temeiurile spirituale ale vieţii*, 1882-1884, *Ideea rusă*, 1888, *Rusia şi biserica universală*, 1889, *Trei convorbiri*, 1899-1900. Ca poet, cîntăreţ al „eternului feminin“ şi al „sensului poetic al naturii“, Vladimir Soloviov a scris o poezie de factură simbolistă.

[2] Din prima redacţie a poeziei lui F.I. Tiutcev, *Probleme* (1833). Titlul primei cărţi a lui Mandelştam, *Piatra*, a fost sugerat de acest vers tiutcevian.

[3] *De la real la realul cel mai real* (*lat.*) – expresie folosită şi de Viaceslav Ivanov în cartea sa *Printre stele. Eseuri filozofice, estetice şi critice*, Sankt-Petersburg, 1909, p. 305 (*n.a.*).

C. IMAGINISMUL

Declaraţie

Manifestul apare în revista „Sirena“ din Voronej, în numărul din 30 ianuarie 1919 (nr. 4/5), cu un supratitlu pus de redacţie, *Noutăţi în artă*. Imaginiştii au dezbătut îndelung acest manifest, unii dintre ei ezitînd să-l semneze pînă în ultimul moment (vezi V. Şerşenevici, *Despre un prieten / Esenin: Viaţa. Personalitatea. Creaţia*, Moscova, 1926, p. 52).

[1] Datarea poate avea în vedere ziua de 20 februarie 1909, cînd F.T. Marinetti a publicat *Primul Manifest al futurismului* sau, efectiv, anul în care Hlebnikov deja îşi conturase ideea privitoare la propria artă ca artă a viitorului („budetlianstvo“). În 1908-1909 Hlebnikov a scris *Descîntec pentru rîs*, capodoperă a poeziei futuriste, exponenţială pentru limbajul transraţional pe care-l va pune la baza teoriei limbajului poetic şi a noii arte. În cursul anilor 1916-1919, cei ce-şi vor spune imaginişti se întîlnesc cu Hleb-

nikov la Harkov, unde semnează împreună texte programatice (precum *Declarația președinților globului pământesc* sau *Trîmbița marțienilor*) și-și citesc versurile la serile de poezie. Pentru ei, faptul că prima grupare a futuriștilor ruși, „Hylea", a luat naștere în 1910 și că în aprilie al aceluiași an această grupare scoate prima publicație futuristă, „Sadok sudei", nu pare a avea o deosebită relevanță, din moment ce creația futuristă, pînă în acel moment, exista deja în poezia rusă prin Hlebnikov. În legătură cu moartea futurismului rus, Șerșenevici scria în 1918 în „Jizn' " din 5 iulie: „În forma în care a existat pînă la război, futurismul rus nu mai există; avem acum pe cîțiva din reprezentanții lui, dar futurismul ca mișcare s-a epuizat...".

[2] *Paseiști* – sînt considerați scriitorii conservatori care au întîmpinat cu rezerve apariția artei noi.

[3] *Nadsonovismul* – termen peiorativ pentru audiența deosebită de care s-a bucurat poetul *Semion Iakovlevici Nadson* (1862-1887) la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX în Rusia. *Nadsonovismul* a devenit sinonim cu decadența, cu sentimentalismul mistic, în final, cu prostul gust. Dincolo de aceste generalizări, unicul volum de poezie pe care a reușit să-l publice acest poet a influențat creația de debut a multor poeți simboliști de marcă, între care D. Merejkovski și V. Briusov.

[4] „Versul liber al imaginilor" – înșiruirea liberă de imagini.

[5] Ca anexă la revista petersburgheză „Niva" (1887-1918), s-au editat operele unor mari scriitori ruși.

[6] *Riurik Ivnev* (pseudonim pentru Mihail Alexandrovici Kovaliov) (1891-1981) – poet imaginist, prozator, publicist. În 1912, împreună cu Vadim Șerșenevici, Konstantin Olimpov, Vasilisk Gnedov intră în gruparea egofuturistă și-și publică versurile în publicațiile grupării „Petersburgskii glașatai", „Țentrifuga" și „Mezonin poezii". În 1913, apare prima lui plachetă de versuri, *Autodafé* (*Samosojjenie*), partea I; părțile a II-a (1914) și a III-a (1916) sînt adunate apoi într-un volum, în 1917, sub același titlu. În 1916 apare un alt volum de poezii, *Aurul morții*. Din 1912, Ivnev scrie și proză (nuvele și povestiri), iar în 1917 îi apare și primul roman, *Înger nefericit*. În 1918 aderă la imaginism și semnează *Declarația* din 1919, pentru ca, după două luni, să se dezică de ea. A fost propagandist în Ucraina și la Tiflis. Revenit la Moscova, este numit de Lunacearski președinte al Uniunii poeților ruși și-și reia locul în rîndul imaginiștilor, care-i publică versurile și proza în volumele comune și-i tipăresc cartea *Soarele în sicriu – Solnțe vo grobe*. Briusov remarca, pe bună dreptate, că Ivnev se situează la jumătatea drumului între futurism și imaginism, dar confrații au ținut să-l numere mereu printre membrii „Ordinului imaginiștilor". În deceniul al treilea, scrie romanele care vor alcătui trilogia *Viața unei actrițe*, consacrate perioadei N.E.P.-ului și vieții emigrației ruse. În 1930, începe să lucreze la romanul autobiografic *Boema – Boghema*, pe care l-a terminat cu puțin înainte de a muri. A fost și un traducător bun, care a transpus în limba rusă eposul osetin *Nartî*, 1957 și poemul lui Nizami *Cele șapte frumoase – Sem' krasaviț*, 1947.

[7] *Boris Robertovici Erdman* (1899-1960) – a fost, inițial, actor al Teatrului de cameră, apoi pictor de decoruri; din 1950, este angajat ca decorator la Teatrul dramatic din Moscova, „K.S. Stanislavski".

[8] *Gheorghi Bogdanovici Iakulov* (1884-1928) – artist plastic şi decorator, membru al „Ordinului imaginiştilor“, ca şi Boris Erdman. În 1905 începe să elaboreze teoria luminii în pictură, iar în 1907 are prima expoziţie personală la Moscova, urmată de alte expoziţii în ţară şi în străinătate. Între 1910-1911 lucrează ca decorator în cîteva teatre private. Întîlnirea cu Delaunay la Paris, în 1913, îl convinge că teoria lui asupra luminii se întîlneşte cu ideile simultaneiştilor francezi. În 1917, împreună cu A. Rodcenko şi V. Tatlin, decorează interiorul Cafenelei pitoreşti de la Moscova, după care revine la decorurile teatrale, devenind unul dintre marii pictori decorativi ruşi. În această calitate, în 1926, participă la Expoziţia internaţională de artă decorativă de la Paris.

Aproape o declaraţie

Apare în publicaţia imaginistă „Gostinița dlia puteşestvuiuşcih v prekrasnom“, nr. 2, 1923.

[1] *Dmitri Ivanovici Pisarev* (1840-1868) – critic literar, publicist. Adept al pozitivismului, Pisarev a profesat o critică sociologică, uneori de un sociologism vulgar, şi a contribuit la elaborarea teoriei realismului, în general, şi a realismului rus, în particular. Din această perspectivă a analizat el creaţia lui A. Ostrovski, I.S. Turgheniev, I. Goncearov, M.E. Saltîkov-Şcedrin (*Realiştii*, 1864, *Puşkin şi Belinski*, 1865, *Proletariatul gînditor*, 1865, *Lupta pentru viaţă*, *Lupta pentru existenţă*, 1867, 1868). Apelativul Attila este folosit pentru a sublinia sensul demolator al criticii pe care Pisarev a făcut-o creaţiei lui Puşkin, supuse unui tir continuu de ironii şi „demistificări“, adică unei operaţii cu scalpelul pe ceea ce are ea mai inefabil. Criticul, care susţine o artă angajată, îl învinuieşte pe Puşkin de a fi iniţiat în literatura rusă „arta pentru artă“.

[2] *Călăreţul de aramă* – poem filozofico-istoric de A.S. Puşkin din 1833-1834. Autorii manifestului se referă la ilustraţiile pe care le face A. Benois la acest poem, precum şi la interesul criticii formale şi al poeticienilor epocii pentru acest poem.

[3] „Vesî“ – revistă a simboliştilor, apărută între 1904-1909.

[4] Malaia Bronnaia – stradă în Moscova.

[5] Versurile de început ale unui vechi cîntec studenţesc, o prelucrare a poeziei *Cîntec* de N.M. Iazîkov, un contemporan al lui Puşkin.

[6] Citat inexact din poemul lui K. Balmont, *Nu ştiu o-nţelepciune*, 1902.

[7] Citat inexact din poemul lui Maiakovski, *Norul cu pantaloni*, 1914-1916.

[8] Se referă la ciclul de conferinţe consacrate futurismului pe care K. Ciukovski le-a ţinut, pe parcursul anului 1913, în cele două capitale şi în alte oraşe.

[9] „Dîr-bul-şcîl“ – primul vers dintr-o poezie transraţională a lui A. Krucionîh.

[10] La sfîrşitul lui mai 1920 (după alte mărturii, pe 28 mai 1919), imaginiştii au scris versuri blasfematorii pe zidurile mănăstirii de maici „Mănăstirea patimilor“.

[11] Încă o acţiune a „Ordinului imaginiştilor“, în care tăbliţe cu nume de străzi din Moscova au fost înlocuite cu tăbliţe purtînd numele unor membri ai „Ordinului“.

[12] Imaginiştii au prevăzut, pentru 12 iunie 1920, o „demonstraţie a căutătorilor şi descoperitorilor artei noi“. Cu acest prilej, s-a trimis „ordinul de mobilizare generală Nr. 1“, semnat de toţi membrii grupării, cu excepţia lui R. Ivnev.

[13] Este vorba despre incidentul care a avut loc între S. Esenin şi poetul I. Sokolov, care-l învinuia pe Esenin de plagiat după Rainer Maria Rilke.

[14] *épater* – a epata (*fr.*).

[15] Lef – abreviere de la Levîi Front Iskusstva (Frontul artei de stînga), grupare literară (1922-1929) condusă de Maiakovski şi revistă a acestei mişcări.

Cheile Mariei

Serghei Alexandrovici Esenin (1895-1925) – unul din cei mai mari poeţi ruşi ai secolului XX. În 1912 vine la Moscova, unde lucrează în diferite locuri. Aici urmează un an şi jumătate secţia de istorie-filozofie a Universităţii populare „A.L. Şaneavski“ şi devine membru al Cercului literar şi muzical Surikov. Între timp, scrie poezie, din perioada 1910-1913 datînd peste şaizeci de poezii şi poeme. În martie 1915, pleacă la Petrograd, îi face o vizită lui A. Blok care aprecia versurile proaspete şi pure ale tînărului poet. Acesta îi face cunoştinţă lui Esenin cu mai mulţi scriitori şi editori. În acelaşi an îl regăsim în gruparea poeţilor-„ţărani“ „Krasa“, participă la seri literare şi face deliciul saloanelor literare, pe care, cu ingenuitate dar şi cu neascunsă ironie, le provoacă prin comportamentul şi vestimentaţia sa „ţărănească“. Debutează în 1916 cu volumul de poezii *Raduniţa – Curcubeul*, dominat de motive religioase şi de o concepţie a lumii de un realism mitologic pe care o vom regăsi în eseul din 1918 *Cheile Mariei*. Este entuziasmat de Revoluţie, căreia îi consacră poeme, ca *Schimbarea la faţă – Preobrajenie*, *Inonia*, *Toboşarul cerului – Nebîsnîi barabancik*, poeme pătrunse de un suflu romantic şi mistic şi publicate în 1919. Curînd, însă, sentimentul tragic al stingerii unei lumi curate şi pline de rosturi existenţiale şi metafizice începe să prevaleze în creaţia şi în gîndirea poetului care, începînd cu 1920, scrie poemele *Sorokoust*, *Moartea lupului – Volc'ia ghibel'*, *Spovedania unui huligan – Ispoved' huligana*, *Iepe corăbii – Kobîl'i korabli* şi scoate volumele *Triptih. Poemă*, 1921, *Spovedania unui huligan*, 1921, *Pugaciov*, 1922, *Versurile unui huligan – Stihi skandalista*. În perioada mai 1922 – august 1923 poetul călătoreşte în străinătate, împreună cu soţia sa, dansatoarea Isidora Duncan. Vizitează Germania, Belgia, Franţa, Italia, S.U.A., dă spectacole de poezie, dar mai mult participă la spectacolele soţiei sale şi-i sărbătoreşte acesteia succesele nu lipsite, uneori, de incidente legate de faptul că amîndoi vin din „lagărul duşman“. La întoarcerea din acest turneu, Esenin scrie, între 1924-1925, poemele *Rusia Sovietică – Rus' Sovetskaia*, *Scrisoarea către o femeie – Pis'mo k jenşcine*, *Anna Sneghina* şi publică *Moscova cîrciumărească – Moskva kabaţkaia*, 1924. Aflat într-o totală derută, poetul face o călătorie în Orient, ocazie cu care scrie ciclul *Motive persane – Persidskie motivî*. La sfîrşitul anului 1925 se sinucide.

Eseul *Cheile Mariei* apare în 1920 la editura „Moskovskaia trudovaia artel' hudojnikov slova“ şi este datată sept. 1918. În manuscrisul autograf, datarea este sept.-nov. 1918. În 1922, N. Aseev atrage atenţia asupra acestui eseu, pe care-l consideră o „declaraţie“ asupra „meseriei“ de poet. Articolul *Cheile Mariei* n-a fost inclus niciodată între manifestele avangardei, nici măcar printre cele ale imaginismului. Considerîndu-l foarte important pentru poetica imaginistă, pentru o teorie a semnului poetic iniţiată de avangardă, ca şi pentru relaţiile ce se stabilesc între futurism şi imaginism, nu putem să fa-

cem abstracţie de acest eseu în antologia noastră. În plus, *Cheile Mariei* poate fi considerat şi o replică dată „culturii proletare“ care, nu peste mult timp, va înlătura cu totul arta adevărată din paginile revistelor şi din planurile editoriale. Eseul a fost redactat înainte ca Esenin să intre în gruparea imaginiştilor, ceea ce dovedeşte că el a aderat la grupare avînd deja clar în minte propriul program, care venea în consonanţă cu cîteva consideraţii teoretice ale lui V. Şerşenevici şi A. Marienhof.

[1] În limbajul hlîstilor, ramura Selaput, Maria înseamnă suflet (*n.a.*). Hlîstii sînt o sectă de rit vechi din Rusia care, la rîndul ei, s-a divizat în cîteva ramuri, fiecare purtînd numele întemeietorului ei; în cazul nostru este vorba de Selaput.

[2] *Vladimir Vasilievici Stasov* (1821-1860) – critic literar şi muzical, specialist în studiul artelor decorative populare. Esenin se referă la lucrarea acestuia, *Ornamentul popular rus*. Stasov este autor şi al unor studii temeinice privitoare la pictura pe lemn, numită „lubok“.

[3] *Fiodor Ivanovici Buslaev* (1818-1897) – filolog, teoretician al miturilor şi al artei. Alături de A.A. Potebnea şi A. Veselovski, Buslaev este unul dintre iniţiatorii studiului comparativ-istoric în lingvistică, folcloristică şi în ştiinţele literaturii. Este autorul lucrărilor: *Gramatica istorică a limbii ruse*, I, II, 1863, *Studii de istoria literaturii şi artei ruse*, 1861. În eseul său, Esenin a folosit cartea lui Buslaev *Tradiţii mitice despre om şi natură*, precum şi studiul lui A. Afanasiev, *Viziuni poetice ale slavilor asupra naturii*.

[4] *Nikolai Alexeevici Kliuev* (1884-1937) – poet. Debutează în 1904 în almanahul din Petersburg *Poeţi noi – Novîe poetî*, dar se va bucura de recunoaşterea specialiştilor abia începînd cu 1912, cînd publică mai multe volume de poezii: *Zvon de mesteceni*, *Cîntece frăţeşti*, *Poveştile pădurii*. După Revoluţie, în 1919, îşi publică versurile în două volume antologice, sub titlul *Pesnoslov – Cîntece*. Din 1915 este membru al grupării poeţilor ţărani „Krasa“. Esenin a fost un admirator al lui Kliuev, din care a preluat, în eseul său *Cheile Mariei*, versurile despre „şirul de izbe“ şi de care se simte aproape prin viziunea sa mitologică asupra lumii. În 1928 îi apare lui Kliuev ultimul volum de poezii, *O izbă în cîmp*. În 1934 este arestat şi deportat la Narîm. De aici este mutat la Tomsk unde, în 1937, moare. Kliuev nu convenea puterii atee a proletariatului, pentru că era un credincios de rit vechi şi pentru că era prea ataşat de lumea ţărănească tradiţională.

[5] *P.A. Rovinski* (1831-1916) – slavist şi etnograf rus. Lucrările lui cele mai importante sînt: *Muntenegrul în trecut şi în prezent*, I, II, III, 1888-1915; *Moravia sîrbească*, 1876, *Schiţe despre Serbia Orientală*, 1875.

[6] *Gautama Budha* sau *Bodhistava – Sakia-Muni*, stăpînul universului în mitologia indiană şi întemeietorul mitic al budismului.

[7] *Pastuh* – păstor. Esenin derivă cuvîntul de la „pasti“ – a paşte şi de la substantivul „duh“ – spirit, duh. *Esen* (*jasen*) – clar, luminos; *osen'* – toamnă; *iablon(j)a* – măr.

[8] *Iovull* sau *Beowulf* – eroul poemului omonim medieval englez.

[9] Väinämöinen – erou al epopeii finlandeze *Kalevala*, primul om care, la începutul lumii, a ieşit din Oceanul primordial.

[10] *Daniil Zatocinik* – autorul *Rugăciunii lui Daniil Zatocinik*, dedicate cneazului Iaroslav Vsevolodovici, care a domnit la Kiev între 1213-1236. Se cunoaşte o redacţie an-

terioară a acestui text, din secolul al XII-lea, sub titlul *Cuvîntul lui Daniil Zatocinik*, dedicată unuia dintre fiii lui Vladimir Monomahul.

[11] *Oannes* – zeul suprem din mitologia babiloniană.

[12] *Perun* – zeitate supremă în panteonul slav. Zeul tunetului şi al fulgerului.

[13] *Dajd'-bog* – zeul soarelui în panteonul slav.

[14] *Stri-bog* – zeul vîntului în mitologia slavă.

[15] *Boian* – poet şi cîntăreţ din a doua jumătate a secolului al XI-lea şi de la începutul secolului al XII-lea. Numele lui apare în poemul vechi al slavilor de răsărit, *Cîntec despre oastea lui Igor*. În spaţiul vechi slav, acest cuvînt se foloseşte ca nume generic pentru *poet*, *cîntăreţ* (*boian* – este derivat de la verbul *baiati* – a cînta, a mîngîia, a alinta; în limba rusă modernă, *balovat'* – a mîngîia, a răsfăţa), dar el pare să desemneze şi o persoană concretă, care se identifică ba cu un fiu al ţarului bulgar Simeon, ba cu cneazul kievean Oleg Sviatoslavici.

[16] *Vales*, *Veles* sau *Volos* – zeitate a slavilor de răsărit, protector al turmelor, al comerţului şi al bogăţiei.

[17] *Solovei* înseamnă privighetoare. În basmele şi în bîlinele ruseşti, există un personaj negativ Solovei-razboinik (Solovei-tîlharul).

[18] *Friedrich Hebbel* (1813-1863) – dramaturg, reprezentant al romantismului german. Este autorul dramelor *Maria Magdalena*, 1844, *Nibelungii*, 1862, precum şi al *Jurnalului*, I, II, 1885-1887.

[19] *Phoebus* – un alt nume al zeului Apollo, care l-a pedepsit pe silenul Marsyas pentru îndrăzneala de a se lua la întrecere cu el în arta cîntatului.

[20] Personaj din basmele ruseşti.

[21] Aici Esenin citează inexact din *Cîntarea cîntărilor*, unde textul sună: „Părul tău precum o turmă de capre/ Care unduiesc pe muntele Galaad./ Dinţii tăi precum o turmă de tunsori/ Ce ies din adăpătoare..." (trad. de Ion Alexandru).

[22] Citat aproximativ din *Cîntec despre oastea lui Igor*.

[23] *Henry Wadsworth Longfellow* (1807-1882) – poet american, autor de poezii idilico-elegiace şi de poeme inspirate din legendele scandinave şi din folclorul indienilor, între care cel mai cunoscut este *Cîntecul lui Hiawatha*, 1855.

[24] *Ludwig Uhland* (1787-1862) – romantic german, autor de versuri, poeme şi balade de inspiraţie folclorică (*Versuri*, 1815, *Poezii patriotice, balade istorice*, 1817), culegător şi comentator de folclor (*Vechi cîntece populare în germana de sus şi de jos*, 1844).

[25] *Aubrey Beardsley* (1872-1898) – scriitor şi pictor englez, autor de versuri, proze poetice şi eseuri, genial ilustrator de carte, grafician prodigios, în care fantezia dezlănţuită se întrupează în forme estetice graţioase şi pure.

[26] *Vii* este titlul unei povestiri de Gogol. Vii este duhul pămîntului, o apariţie terifiantă.

[27] Maiakovski este departe de a fi un imitator al lui Marinetti. El nu este nici măcar un admirator al italianului căruia, în februarie 1914, în revista „Nov' ", îi dezavuează şovinismul şi-i neagă orice influenţă asupra futurismului rus, considerat de el independent.

[28] Se referă la povestirea lui A. Belîi, *Kotik Letaev*, 1922, în special la secvenţa din această povestire: „Sînt un băieţaş nervos; şi sunetele stridente mă ucid, aşa că mă strîng ghem şi din tăcerea adîncă a centrului conştiinţei mele trimit în afară: linii, puncte, suprafeţe“ (A. Belîi, *Kotik Letaev*, 1922, p. 52) şi la fragmentul: „[...] şi lumina sleită a amurgului tremură; o steluţă din pietre scumpe vine în zbor în pătuţul meu; îmi face din ochi; mi se aşază pe bucle; îmi gîdilă năsucul cu mustaţa ei [...]“ (*Ibidem*, pp. 109-119).

[29] Citat din poezia lui N.A. Kliuev, *Joc artificial*.

[30] Citat inexact din poezia lui Kliuev, *Tovarăşul*: „Criminalul roşu e mai sfînt ca potirul, –/ A ucide e a învia şi a cădea – e a renaşte...“.

[31] Citat din poezia lui S. Klîcikov, *Departe de ţară, printre străini...*

2×2=5. Însemnările unui imaginist

Vladimir Gabrielovici Şerşenevici (1893-1942) – poet, critic literar şi teoretician al imaginismului. După studii primare, gimnaziale şi liceale la Kazan şi la Moscova, face Facultatea de Filologie la München, de unde revine la Moscova unde, ca şi Hlebnikov, urmează Facultatea de Matematică şi începe Facultatea de Drept. La optsprezece ani, student fiind, îşi publică primul volum de versuri, *Ochiuri de pămînt în zăpadă – Vesennie protalinki* (1911). În 1913, la îndemnul lui Blok, dă la tipar volumul al doilea de poezii, *Carmina*, dar, în acelaşi an, aderă la mişcarea futuristă. Împreună cu Graal-Arelski, L. Zak, Riurik Ivnev, S. Tretiakov formează gruparea petersburgheză a egofuturiştilor, iniţiază publicaţiile acestei grupări, „Petersburgskii glaşatai“ şi „Mezonin poezii“, şi publică intens în ele. Traduce şi tipăreşte cărţile lui Marinetti, *Manifestele futurismului italian*, 1914, *Bătălia de la Tripoli*, 1915, *Futuristul Mafarka*, 1916; publică două volume de articole proprii, *Futurismul fără mască – Futurizm bez maskii*, 1913 (1914) şi *Uliţa verde – Zelionaia uliţa*, 1916.

Şerşenevici este unul dintre cei mai culţi futurişti ruşi, semănînd în acestă privinţă cu Hlebnikov, de care-l apropie şi capacitatea extraordinară de a rezista la eforturi. În patru-cinci ani el străbate rapid drumul de la simbolism la imaginism, prin egofuturism. La douăzeci şi unu de ani începe deja să elaboreze o teorie a imaginismului. Germenii acestei teorii pot fi identificaţi în articolul din 1914, *Punctînd despre futurism – Punktir futurizma*, în care numeşte poezia „un curent continuu de imagini“. Multe din formulările acestui articol, chiar dacă uneori puţin modificate, vor putea fi regăsite în prefaţa la volumul de versuri din 1916, *Pasul automobilului – Avtomobil'naia postup'* şi în articolul-manifest *2×2=5*, din 1919.

După Revoluţie, ca şi Briusov sau A. Belîi, ţine lecţii despre versificaţie la Proletkult; împreună cu Maiakovski, scrie texte pentru placardele ROST, contribuie la organizarea Uniunii Poeţilor din Rusia, al cărei preşedinte va fi în 1919 şi o parte din 1920.

Apropierea de Esenin şi de Marienhof se va produce în 1918 cînd, împreună, vor înfiinţa „Ordinul imaginiştilor“. Şerşenevici devine unul dintre teoreticienii importanţi ai imaginismului: el dispune de o cultură poetică impresionantă, de un talent oratoric şi polemic autentic, de care se slujeşte în propagarea mişcării. Poetul şi poeticianul Şerşenevici devine din ce în ce mai incomod pentru cultura oficială care, prin criticul său ofi-

cial V. Friesche, declară poezia imaginistă o artă a „crîşmei şi a jocurilor de noroc“ (*Pora otmejevat'sia – E timpul să ne dezicem*, 1920). Articolele lui V. Şerşenevici de după Revoluţie exprimă dezacordul decis al imaginiştilor cu politica noului stat în domeniul culturii. „Statul are nevoie nu de o cultură a căutărilor, ci de o cultură a propagandei. [...] Noi, imaginiştii [...] încă de la începuturile noastre [...] n-am stat sluj în faţa statului. Iar statul nu ne recunoaşte – Slavă Domnului! Noi proclamăm deschis lozinca noastră: *La o parte cu statul! Trăiască separarea statului de artă*“ – scrie fără ambiguităţi Şerşenevici în articolul său *Arta şi statul* din 1919. În anii care au urmat, Şerşenevici scrie o carte de poeme, *Cooperativele bucuriei – Kooperativî vesel'ia*, 1921, piesa *O prostie de la un cap la altul – Odna sploşnaia nelepost'*, 1922 şi o carte de critică dedicată confraţilor săi imaginişti, *Cui îi strîng eu mîna – Komu ia jmu ruku*, 1921. În 1926, scoate ultimul său volum de poezii, în care se simte că, în ceea ce-l priveşte, poetica imaginistă a rămas în urmă, că imaginismul ca mişcare s-a epuizat (vezi şi articolul său, *Mai există oare imaginişti? – Suşcestvuit li imaginistî?*, 1928).

În perioada sa postimaginistă, Şerşenevici se dedică intens teatrului; prin 1920 îl cunoaşte pe Tairov, traduce piese pentru Teatrul de cameră şi este secretarul literar al acestui Teatru. În 1922-1923, împreună cu actorul şi regizorul B.A. Ferdinandov, înfiinţează *Teatrul experimental eroic*, unde i se joacă piesa *Doamna cu o mănuşă neagră – Dama v ciornoi perceatke* şi unde el însuşi urcă pe scenă ca actor. A lucrat ca regizor de teatru, atît în teatrele moscovite, cît şi în teatrele de provincie, a scris cronică de teatru sub diferite pseudonime. De la mijlocul deceniului al treilea, Şerşenevici scrie memorii, adunate sub titlul *Un miraculos interlocutor. Amintiri poetice din anii 1910-1925 – Velikolepnîi sobesednik. Poeticeskie vospominania 1910-1925*. În timpul celui de al doilea război mondial, bolnav de tuberculoză, pleacă în refugiu cu Teatrul de cameră la Barnaul. Pe 18 mai 1942, moare în spitalul din această localitate.

2×2=5 se publică în „Imaginistî“, Moscova, 1920.

[1] Bîlina – creaţie epică populară în versuri, întemeiată pe legendă şi pe material istoric.

[2] *Richard Wagner* (1813-1883) – compozitor german, reformator al muzicii de operă. Autorul unor opere inspirate din mitologia germanică (*Aurul Rinului*, *Nibelungii*).

[3] *Vladimir Maximovici Friesche* (1877-1929) – istoric şi critic literar marxist, susţinător al sociologismului vulgar în artă. Articolul lui din 1919, *Sălbăticirea literară – Literaturnoe odiceanie* este îndreptat, în principal, împotriva lui V. Şerşenevici şi A. Marienhof.

[4] Citat din poemul lui Maiakovski *Norul cu pantaloni*.

[5] *Alexandr Nikolaevici Skriabin* (1871-1915) – compozitor şi pianist, creator al muzicii de avangardă, împreună cu I. Stravinski şi A. Lurie.

[6] O perifrază a expresiei „Trecutul ne strînge“ din articolul-manifest futurist *O palmă dată gustului public*.

[7] Referinţă la declaraţia futuriştilor din *Duceţi-vă dracului!*: „Astăzi scuipăm cît colo trecutul care s-a prins de dinţii noştri“.

[8] *Alfred Edmund Brehm* (1829-1884) – zoolog german, autorul lucrării *Viaţa animalelor*.

[9] *Alexandr Nikolaevici Veselovski* (1838-1906) – filolog, folclorist, poetician, întemeietorul poeticii istorice în Rusia. A formulat teoria creaţiei miturilor (*Mitologia comparată şi metoda ei*, 1873), alături de Potebnea, a pus bazele teoriei literare moderne (*Poetica subiectelor*, 1897-1906, *Trei capitole de poetică istorică*, 1899 şi, postum, în 1940, *Poetica istorică*) şi ale literaturii comparate (*Din istoria relaţiilor literare dintre Orient şi Occident*, 1872 sau *Istoria eposului*, 1884-1886).

[10] *Umberto Boccioni* (1882-1946) – pictor şi sculptor italian, unul dintre liderii futurismului italian.

[11] Citat din poemul lui Esenin, *Iepe-corăbii*.

[12] Citat din poezia lui Şerşenevici, *Peste faţa mînioasă a bulevardelor întomnate* (din volumul *Automobilul în nori*, 1915).

[13] *Vladimir Grigorievici Benediktov* (1807-1873) – reprezentant al epigonismului romantic, etalon al lipsei de gust în poezie.

[14] *Amerigo Vespucci* (1454-1512) – navigator, considerat primul descoperitor al Americii.

[15] *Nikolai Mihailovici Iazîkov* (1803-1846) – poet, contemporan cu Puşkin. Şerşenevici a îngrijit o ediţie a poeziei lui Iazîkov, în 1916. În introducerea la acest volum, redactorul lui aprecia „bogăţia expresivă, proprietatea cuvintelor, construcţia inedită a frazei“ etc. În *2×2=5*, Şerşenevici îşi revizuieşte aceste păreri despre înaintaşul său.

[16] *Vampuka* – se referă la opera *Vampuka, mireasa africană, o operă model în toate privinţele* (muzica şi libretul de I.G. Ehrenburg). S-a montat în 1909 la teatrul petersburghez „Oglinda curbă“. Această operă parodiază convenţiile şi trucurile spectacolelor de operă, iar titlul ei a devenit nume comun pentru „banalitate“.

[17] Referinţă ironică la „poezia ştiinţifică“, popularizată şi teoretizată în Rusia de V. Briusov şi în Franţa de *René Ghil* (1862-1925).

[18] *Lito* – „Literaturnoe ob'edinenie“ – „Cerc literar“. Existau cercuri literare pe lîngă fabrici şi uzine, pe lîngă redacţiile de ziare şi reviste; ele aveau regimul de studiouri ale Proletkultului (abreviere de la „Proletarskaia kul'tura“), organizaţie culturală şi literar-artistică (1917-1932) care-şi propunea să creeze o nouă cultură, cultura proletară, prin negarea categorică a culturii trecutului.

[19] *Ieronim Ieronimovici Iasinski* (1850-1931) – scriitor, poet şi jurnalist foarte activ în mişcarea proletkultistă.

[20] *Vasili Vasilievici Kniazev* (1887-1937) – poet proletkultist. A fost arestat şi executat în 1937.

[21] *Semion Abramovici Rodov* (1893-1968) – poet şi critic literar, unul dintre redactorii revistei proletkultiste „Na postu“.

[22] Afirmaţia vizează creaţia poetică a celor doi poeţi imaginişti, precum şi eseul lui Esenin, *Cheile Mariei* din 1918.

[23] Probabil, se are în vedere capitolul *În uterul imaginii*, din cartea lui A. Marienhof, *Ostrovul Buian* (vezi în cartea de faţă).

[24] *Nikolai Robertovici Erdman* (1900-1970) – poet şi autor dramatic imaginist, a aderat la mişcare în 1918. În 1925 a semnat declaraţia *Opt puncte*, a participat la serile poetice organizate de imaginişti în capitale şi în oraşele de provincie. Pasiunea pentru teatru a prevalat asupra activităţii scriitoriceşti. A scris librete pentru opere şi operete, singur sau în colaborare cu Şerşenevici, intermedii şi cuplete etc. În 1925, la Teatrul „Meyerhold" are loc premiera piesei lui N. Erdman, *Mandatul*, care s-a bucurat de un succes răsunător, ca şi comedia lui din 1930, *Sinucigaşul*, sau scenariul pentru filmul *Copiii veseli*. Pe 12 octombrie 1933, N. Erdman a fost arestat şi trimis în lagăr pentru trei ani. Revenit în 1936, are dreptul de a sta doar în oraşele mici de provincie, aşa că se stabileşte la Kaliningrad, apoi în alte oraşe. După război, scrie scenarii pentru spectacolele date de ansamblul de cîntece şi dansuri al N.K.V.D., pantomime pentru circ şi lucrează la cîteva scenarii de film. În 1951, primeşte Premiul Stalin pentru scenariul la filmul regizat de K.K. Iudin, *Oameni curajoşi*.

[25] Se referă la un vers din poezia lui V. Maiakovski, *Dar voi aţi fi în stare?*, din 1913.

[26] *Piotr Semionovici Kogan* (1872-1932) – istoric şi critic literar, preşedintele Academiei de arte. Se au în vedere intervenţiile sale la „Cafeneaua poeţilor", în care imaginiştii erau aprig combătuţi.

[27] *Ippolit Vasilievici Sokolov* (1902-1974) – poet, autorul volumului de versuri *Revolta unui expresionist*, 1919, al broşurii teoretice *Imaginistica*, 1921, precum şi a numeroase lucrări de teoria filmului.

[28] Referinţă la „Centrifuga", grupare futuristă constituită în 1913 şi avîndu-i ca membri pe B. Pasternak, N. Aseev, S. Bobrov. În 1922, parte din membrii acestei grupări au trecut la LEF.

[29] Citat din cartea lui Şerşenevici, *Jidovul veşnic. Tragedia unei disperări sublime* (1915-1916).

[30] *Ivan Ivanovici Kozlov* (1779-1840) – poet şi traducător care a orbit în urma unei boli.

[31] Citat din poemul lui A. Marienhof, *Magdalena*.

[32] Citat din poemul lui S. Esenin, *Schimbarea la faţă*.

[33] Nu se cunoaşte sursa citatului.

Ostrovul Buian

Anatoli Borisovici Marienhof (1897-1962) – alături de S. Esenin şi V. Şerşenevici, întemeietor al imaginismului rus. Scrie versuri şi proză încă din perioada gimnaziului. În 1917, la Penza, înfiinţează prima grupare imaginistă care, în 1918, scoate revista „Comediantul". În acelaşi an, îi apare primul volum de versuri *Vitrina inimii – Vitrina serdţa*, şi are loc întîlnirea cu Esenin la Moscova. Nu după mult timp, îi cunoaşte pe Şerşenevici şi R. Ivnev şi astfel ia naştere gruparea moscovită a imaginiştilor, care îşi va face intrarea în lumea literară prin *Declaraţia*-manifest din 1919. În acelaşi an, imaginiştii deschid librăria „Artelul moscovit al artiştilor cuvîntului", cafeneaua literară „Stoilo Pegasa" şi editura cooperativă „Imaginiştii". Marienhof publică versuri în revista „Gostiniţa dlia puteşestvuiuşcih v prekrasnom" (1922-1924), la care este redactor, iar

la editura „Imajinistî“ scoate opt plachete de versuri (între anii 1919-1922), care stîrnesc interesul criticii. O prietenie deosebită îl leagă pe Marienhof de Serghei Esenin, căruia îi va dedica o carte de memorii. În anii 1924, 1925, 1927 călătoreşte în Franţa, Germania, Austria, unde-şi citeşte versurile. În 1928, Marienhof se mută cu familia la Leningrad, moment pe care poetul îl consideră „sfîrşitul primei jumătăţi a activităţii lui literare“. Pe primul plan vor sta acum preocupările legate de creaţia dramatică. Marienhof a scris peste zece piese de teatru, dintre care s-au montat: *Complotul proştilor – Zagovor durakov*, 1923, *Avocatul babiloniei*, 1924, *Oameni şi porci*, 1931, *Clovnul Balakirev*, 1940, *Judecata vieţii*, 1948. A scris şi scenarii de film, singur sau în colaborare (vezi, de exemplu, *Femeia străină – Postoronniaia jenşcina*, 1929 sau *Ciudăţeniile dragostei – O strannostiah liubvi*, 1935). Marienhof s-a impus şi ca autor de proză. În 1927 i-a apărut *Aşa cum a fost – Roman bez vrah'ia* (apărută în traducerea lui Emil Iordache la editura „Junimea“, în 2002), urmat de romanul *Cinicii – Ţiniki*, publicat la Berlin, în 1928, la editura „Petropolis“. La aceeaşi editură apăruseră romanele *Copacul roşu*, de B. Pilniak şi *Noi*, de E. Zamiatin, împotriva cărora, în 1929, va începe o campanie acerbă în presa sovietică. A fost tras la răspundere şi A. Marienhof pentru publicarea romanului *Cinicii* la aceeaşi editură, autorul trebuind să recunoască gestul ca „inacceptabil“, dar, de fapt, stăruind în „greşeală“ prin publicarea, în 1930, la aceeaşi editură, a romanului *Omul ras – Britîi celovek*. După această dată, Marienhof lucrează la romanul istoric *Ecaterina* şi începe din nou să scrie poezie. În 1938-1939 scoate ciclul de poezii *De dragoste – Stihi o liubvi*, apoi volumul de miniaturi lirice *După – Posle etogo* (1940-1955) şi cărţile *Cinci balade*, *Poeme despre război – Poemî voinî*, amîndouă publicate în 1942. În 1953, începe să scrie cartea autobiografică *Veacul meu, tinereţea mea, prietenii şi prietenele mele*, care se publică postum, în 1964, cu un titlu prescurtat: *Roman cu prieteni – Roman s druz'iami*.

Ostrovul Buian apare în „Imajinizm“, 1920.

[1] *Bahari* – povestitori profesionişti în Rusia veche; biserica a considerat că îndeletnicirea lor este diavolească.

[2] *Andrei Rubliov* (aprox. 1360-1370 – 1430) şi *Dionisie* (aprox. 1440 – după 1502) – pictori ruşi, autorii unor icoane celebre.

[3] Citat din poemul lui Esenin, *Inonia*, 1918.

[4] Citat din poezia lui Marienhof, *Scuipăm cu sînge... – Krov'iu pliuem...*

[5] Citat din articolul lui V.G. Belinski, *Reverii literare – Literaturnîe mecitania*.

[6] Citat aproximativ din poemul lui Esenin, *Schimbarea la faţă*.

[7] Citat din poemul lui Esenin, *Iepe-corăbii*.

[8] Citat din poezia lui V. Şerşenevici, *Construcţie lirică – Liriceskaia konstrukţia*.

[9] Este data cînd, în „Sovetskaia strana“, apare *Declaraţia* imaginiştilor.

[10] *Herbert Spencer* (1820-1903) – filozof englez, unul dintre întemeietorii pozitivismului.

[11] Citat din articolul lui A. Belîi, *Arta viitoare – Buduşcee iskusstvo*, 1907, care, în 1910, s-a publicat în cartea acestuia *Simbolismul*.

[12] *Anna Ioannovna* (1693-1740) – împărăteasă a Rusiei.

[13] *Arlechinul* şi *Pantalone* sînt personaje din *commedia dell'arte*.

[14] *Nikolai Alexandrovici Morozov* (1854-1946) – scriitor şi om de ştiinţă. Se are în vedere cartea acestuia, *Prorocii: Istoria apariţiei profeţiilor, repovestirea lor literară şi caracteristica lor – Proroki: Istoria vozniknovenia prorocestv i ih literaturnoe izlojenie i harakteristika*, 1914.

[15] Despre Verhaeren au scris după Revoluţie criticii marxişti V.M. Friesche (vezi cartea acestuia, *Émile Verhaeren*, Moscova, 1919) şi A.V. Lunacearski.

[16] Se referă la cuvintele lui Puşkin din scrisoarea adresată în mai 1826 lui P.A. Viazemski: „Să mă ierte Dumnezeu, dar poezia trebuie să fie puţin năroadă".

D. EXPRESIONISMUL

CARTA EXPRESIONISTULUI

Apare în broşura *Bunt expressionista – Revolta expresionistului*, în anul 1919.

Ippolit Sokolov – (1902-1974). A debutat ca poet la vîrsta de paisprezece ani, iar la şaptesprezece ani, în 1919, devine membru al Uniunii poeţilor din întreaga Rusie. În acelaşi an, de la tribuna întrunirii respectivei Uniuni,declară că, în Rusia, a apărut o nouă mişcare literară şi artistică-expresionismul. Tînărul poet se declară lider al nou apărutei direcţii şi, în această calitate, publică, în 1919, manifestul *Carta expresionistului,* urmat, în 1920, şi *Baedeker po expressionzmu- Baedeker prin expressionism în 1920.* Noua mişcarea îşi declară intenţia de a realiza o sinteză a tuturor ramurilor futurismului, iar, în final, declară ca principiu de autoidentificare „maximum de expresie". În jurul anului 1920, aderă la această mişcare Boris Zemenkov, Serghei Spasski, Boris Lapin şi alţii care semnează *Vozzvanie expressionistov na vîzov Vserossiiskogo kongressa poetov – Apelul expresioniştilor la Congresul poeţilor din toată Rusia,* 1920, precum şi placheta *Expressionizm – Expresionismul,* 1920 sau manifestul din 1921, *Expressionistî – Expresioniştii.* După 1920, noua grupare realizează că se apropie mult de Imaginism care-şi publicase *Declaraţia* în 1920, infuzia de idei ale imaginismului fiind sintetizată de volumul *Renessans XX veka – Renaşterea veacului XX, din 1920* şi*,* mai ales, de broşura din 1922 *Imajinistica-Imaginistica*. Ippolit Sokolov publică, în 1919, volumul de poezii de factură expresionistă *Dikaia divizia – Divizia sălbatică,* iar în 1920 scoate, în regie proprie, *Polnoe sobranie socinenii. Izdanie ne posmertnoe, t. 1. No stihi – Opere complete. Ediţie, desigur, ne-postumă, vol. 1. Dar versuri.* În 1923, Ippolit Sokolov şi Boris Lapin înfiinţează editurile *Sad Akadema – Grădina lui Akademos şi Moskovskii Parnas.* Între 1919-1921, Sokolov a publicat zece volume de versuri şi de articole. După 1923-1924, ca mai toţi scriitorii de avangardă, expresioniştii caută refugiu în alte domenii. Boris Lapin a trecut în jurnalistică în timp ce Ippolit Sokolov a facut carieră în industria cinematografiei şi în teatru, atît ca artist, cît şi ca teoretician. A colaborat cu mari personaliotăţi ale domeniilor respective, ca Eisenstein sau Meyerhold, remarcîndu-se ca autor de scenarii, dar şi ca artist mim. Concepţia lui despre expresionism s-a întîlnit cu arta de film şi de spectacol pe care au profesat-o aceşti mari novatori ai artei ruse şi

universale nu doar implicit, ci şi explicit în numeroasele lui articole de factură teoretică publicate în reviste de teatru sau de artă, în general. Amintim articolele *Biomecanica după Meyerhold („Teatr", 1922, nr. 5), Laboratorul teatrului expresionist, Revoluţia existenţei(„Ermitaj", 1922, Nr. 13), Stilul RSFSR („Zrelişcia", 1922, nr. 1), Gesticulaţia industrială(„Ermitaj", 1922, nr. 10)*

E. FRAŢII SERAPION

Articolul lui Lev Lunz „*De ce suntem noi Fraţii Serapion"*, devenit manifest al grupării, a apărut în revista „*Literaturnîe zapiski"-„Însemnări literare",* Nr. 3, 1922.

Lev Lunz (1901-1924)

Prozator, dramaturg şi teoretician literar. A început să scrie de la optăsprezece ani. După terminarea Facultăţii de istorie-filologie la Universitatea din Petersburg, în 1922, a fost oprit la Catedra de literaturi occidentale a aceleiaşi universităţi. In 1923, primeste o bursă din partea Spaniei şi pleacă în străinătate. Bolnav de plămîni fiind, Lunz merge la tratament în Germania unde sfărşeşte, în anul 1924. În cei cinci ani de activitate literară, a scris proză, piese de teatru, scenarii de film şi articole, unanim apreciate. Încă din rimpul vieţii, reuşeşte să-şi publice prozele şi piesele care sunt puse în scenă şi se bucură de succes. Strălucită personalitate a generaţiei sale, Lev Lunz adună în jurul său scriitori, al căror nume va rămîne în literatura rusă, întemeiază cu ei gruparea „Fraţii Serapion"căreia îi oferă un program estetic şi ideologic clar, deloc în acord cu ideologia oficială. Acest program poate fi citit în articolul său din 1922 „*De ce suntem noi Fraţii Serapion*" şi întrezărit în tot ce a scris tînărul scriitor: în nuvelele „ *V pustîne" – În pustiu", 1922, Rodina" – „Patria", 1923"Hojdenie po mukam" – „Calvarul", 1923, în piesele „Vne zakona" – „În afara legii", 1923, "Obezianî idut" – „Vin maimuţele", 1923* sau în scenariile de film *„Vosstanie veşcei" – „Revolta lucrurilor" şi "Zaveşceanie ţaria" – „Testamentul ţarului"*. Moştenirea lui literară însumează şi o serie de articole şi recenzii care, prin frecvenţa apariţiei lor, manifestă interesul viu şi constant al lui Lunz pentru viaţa literară, în special, dar şi pentru ceea ce se întîmplă în cultura rusă, în general. Cîteva titluri pot da seama de această prezenţă inteligentă şi utopistă, în sensul bun al cuvîntului, în cultura rusă din cel de al treilea deceniu al secolului trecut: „*Ob insţenirovke satiriceskih romanov" – „Despre punerea în scenă a romanelor satirice", „Tvorcestvo rejissiora" – „Creaţia regozorală", „Teatr Remizova" – „Teatrul lui Remozov", „Ţeh poetov" – „Atelierul poeţilor", „O publiţistike i ideologhii" – „despre publicistică şi ideologie", „Na Zapad" – „Spre Apus" etc.* După moartea scriitorului, opera lui n-a mai fost publicată în Rusia foarte mult timp. Articolul lui-manifest „*De ce suntem noi Fraţii Serapion",* prin îndemnul la nealiniere la ideologia oficială şi prin insistenţa cu care afirmă libertatea de creaţie, este dezavuat de autorităţi în aşa măsură, încît, în 1946; el îi va servi lui A.A. Jdanov drept probă de acuzare a altui membru al grupării, Mihail Zoşcenko. Nu mai puţin, a iritat şi tragedia lui Lunz „In afara legii", astfel că autorul acesteia a stat la index mai mult de jumătate

de veac, deşi despre el se scria în Europa şi se redasctau studii monografice în Polonia şi în Serbia.

F. OBERIU

Manifestul OBERIU

OBERIU – Abreviere de la Ob'edinenie Real'nogo iskusstva, grupare înfiinţată la Leningrad în 1926 de Daniil Harms, Nikolai Zaboloţki, Nikolai Oleinikov şi Evgheni Schwarz. Manifestul a fost publicat în 1928 în „Afişi Doma Peciati", nr. 2.

Membrii grupării OBERIU îşi citesc creaţiile literare la spectacole poetice încă din 1925.

[1] *Pavel Nikolaevici Filonov* (1883-1941) – pictor, teoretician al picturii analitice şi liderul mişcării analitice în pictura rusă. Manifestul se referă la gruparea „Maeştrii artei analitice", înfiinţate de Filonov în 1925 şi la „Atelierul artei analitice", pe care pictorul îl conducea în cadrul Academiei de arte din Leningrad.

[2] *Kazimir Malevici* (1878-1935) – pictor suprematist, teoretician al suprematismului. În 1927, Malevici călătoreşte prin Europa şi expune la Varşovia şi Berlin. În Germania vine în contact cu Bauhaus, care îi va organiza expoziţii şi-i va edita albume personale, în timp ce în Rusia, ca şi Filonov sau alţi pictori ai avangardei, Malevici este marginalizat. Din 1929, oberiuţii colaborează cu K. Malevici şi cu P. Filonov, care le ilustrează cărţile. La înmormîntarea lui Malevici, în 1935, Harms citeşte *Epistolă către Kazimir*.

[3] *Igor Gherasimovici Terentiev* (1892-1937) – poet futurist, membru al grupării „41" de la Tiflis (1917-1920). Terentiev a semnat, în 1919, manifestul grupării „41", împreună cu Ilia Zdanevici, Alexei Krucionîh şi Nikolai Cernianski. Din 1918, la „Locanda fantastică" se ţineau lecţiile futuriştilor „zaumniki" din Tiflis. Este autorul volumelor: *Heruvimii fluieră – Heruvimî svistiat*, 1919, *Record de tandreţe – Rekord nejnosti*, 1919, *Faptul – Fakt*, 1919, *17 instrumente neînsemnate – 17 erundovîh orudii*, 1920 (?).

[4] *Alexandr Vvedenski* (1904-1941) – împreună cu Harms, a creat gruparea OBERIU. Tot împreună au fost arestaţi în 1931 şi deportaţi la Kursk. Reveniţi la Leningrad, se vor angaja la o editură, la secţiunea Literatură pentru copii.

[5] *Konstantin Vaghinov* (pseudonim – *Vachencheim*, 1899-1934) – poet, prozator, autorul romanului *Cîntecul ţapului – Kozlinaia pesn'*, 1928. Scrie versuri de la şaptesprezece ani sub influenţa lui Baudelaire şi a lui E.A. Poe. După Revoluţie a fost mobilizat în Armata Roşie, a luptat pe frontul din Polonia şi din Ural. Întors la Petrograd, frecventează asiduu cercurile şi saloanele literare, apropiindu-se în mod deosebit de cercul lui M. Kuzmin. În 1922, membrii acestui cerc s-au grupat în jurul revistei „Abraxas", ai cărei redactori erau M. Kuzmin şi A. Radlova. În primul număr al acestei reviste apare prima proză poetică a lui Vaghinov, *Mănăstirea Domnului nostru Apollon*. La mijlocul deceniului trei, Vaghinov se împrieteneşte cu M. Bahtin şi se apropie de cercul poeticianului, îndeosebi de criticul L. Pumpeanski. Interesul pentru tot ceea ce este ciudat îl apropie de D. Harms şi de gruparea OBERIU în 1927. Tot în acel an, în revista le-

ningrădeană „Zvezda“ apare primul roman al lui Vaghinov, *Cîntecul ţapului*, care, un an mai tîrziu, este publicat de editura „Priboi“. Romanul despre viaţa intelectualităţii în perioada postrevoluţionară a fost receptat ca un roman cu cheie, ca şi trilogia lui R. Ivnev, *Iubire fără iubire*, 1925, *Casă deschisă*, 1927, *Un erou de roman*, 1928 sau romanul mai tardiv al lui M. Bulgakov, *Roman teatral* (1936-1937), publicat abia în 1965. Cel de al doilea roman al lui Vaghinov, *Muncile şi zilele lui Svistunov*, un roman despre scrierea unui roman, apare în 1929 la „Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade“. La aceeaşi editură, în 1931, se tipăreşte cel de al treilea roman al lui Vaghinov, *Bomboceada*. În ultimii ani de viaţă, grav bolnav, scriitorul a lucrat la romanul *Harpagoniana*, ca şi *Bomboceada*, o naraţiune susţinută de cîteva paliere stilistice şi multiple de subiect, carte structurată după principiul montajului. Bahtin aprecia atmosfera carnavalescă a romanelor lui Vaghinov, considerate de italianul L. Paleari o demonstraţie practică plină de har a teoriei bahtiniene asupra carnavalescului şi a spiritului menippe.

[6] *Igor Vladimirovici Bahterev* (1908-1996) – poet, dramaturg. În 1931 a fost arestat sub aceeaşi învinuire ca şi D. Harms şi A. Vvedenski. În 1978, pentru prima dată, i-au fost publicate versurile, în străinătate. În Rusia, i-au apărut cărţi de versuri din 1978.

[7] *Nikolai Alexeevici Zaboloţki* (1903-1958) – poet, membru al grupării OBERIU, semnatar al *Manifestului*. Este autorul volumelor de poezii: *Cizme bune*, 1928, *Coloane*, 1929, *Cartea a II-a*, 1937, *Versuri*, 1948, *Versuri*, 1957. A fost deţinut în lagăr în deceniul al patrulea. La întoarcere, s-a dedicat, cu precădere, traducerilor şi literaturii pentru copii. În 1954 publică *Zametki perevodcika – Notele unui traducător*. A continuat căutările lui Hlebnikov în arta versificaţiei şi în realizarea unei poezii pătrunse de spiritul „filozofiei naturii“.

[8] *Daniil Harms* (pseudonim pentru Daniil Ivanovici Ivaşciov) (1905-1942) – alături de Vvedenski, este întemeietorul, în 1925, a grupării de avangardă OBERIU. Începe să scrie poezii din 1925, sub influenţa cubofuturismului. Grupul OBERIU este tot mai mult interesat de teatru, dorind chiar să înfiinţeze un teatru OBERIU, supranumit „Radix“, şi să scoată un almanah cu acelaşi titlu. Grupul dă, frecvent, spectacole de poezie şi chiar de teatru, dar este tot mai neagreat de critica oficială, care-l consideră „huliganic“ şi „absurd“. Daniil Harms este în inima tuturor acţiunilor grupului OBERIU, dar, în acelaşi timp, scrie intens poezie, proză, teatru, povestiri pentru copii. În 1927, Daniil Harms încearcă, fără succes, să publice volumul de poezii *Administrarea bunurilor: versuri greu de înţeles*. Nu şi-a putut publica în timpul vieţii nici prozele sau piesele, dar piesele *Elizaveta Bam* şi *Plimbare de iarnă* au putut fi văzute pe scena de la Casa Presei în 1928 şi în 1929; parte din prozele lui se transmiteau pe cale orală ca anecdote, iar poeziile erau citite la spectacolele de poezie organizate de OBERIU. A reuşit să publice cîteva texte pentru copii, dar şi apariţiile acestea încetează în 1931. În acelaşi an, Harms şi Vvedenski sînt condamnaţi la o scurtă deportare la Kursk. După 1935, scrie o serie de scurte povestiri, care formează ciclul *Fapte diverse*, nuvela *Bătrînica*, în care parodiază formulele narative, precum şi strategia naratorului. La 23 august 1941 este arestat din nou, pentru că „răspîndeşte în anturajul său stări de spirit contrarevoluţionare calomnioase şi defetiste“. La 2 februarie 1942 moare în spitalul de psihiatrie al închisorii unde

era deținut. Despre OBERIU şi Harms vezi Prefața lui Emil Iordache la cartea Daniil Harms, *Mi se spune capucin*, Polirom, 2002.

[9] *Boris Mihailovici Levin* (1899-1940) – prozator, publicist, dramaturg. Este autorul romanului *Tînărul*, 1933, şi al povestirilor din volumele „bine scrise“ *Patria*, 1936 şi *Sub cer senin*, 1938.

[10] *Alexandr Vladimirovici Razumovski* (1907-1980) – dramaturg şi prozator. A scris cărți pentru copii şi piese de teatru (*Conducătorul de oşti Suvorov*, 1939). Împreună cu I. Bahterev, scrie scenarii pentru filme artistice, documentare şi ştiințifice.

Arte plastice şi arhitectură

Spiritualul în artă

Vasili Kandinski (1866-1944) – pictor, grafician, teoretician al picturii. Născut la Moscova, studiază acolo dreptul şi economia politică. O călătorie în nordul Rusiei îl familiarizează cu arta populară, cu cromatica sonoră a icoanelor novgorodiene. O expoziție din 1895 a impresioniştilor francezi îl decide pe Kandinski să studieze pictura. Va fi elev al lui Franz Stuck la München, apoi va sta cîtva timp la Paris, după care, în 1907, revine la München, unde participă activ la gruparea „Noua unitate a artiştilor“ şi, apoi, la vestita grupare „Călărețul albastru“ („Der Blaue Reiter“), unde orfismul şi futurismul nutresc un expresionism aparte, reprezentat de August Macke, Franz Marc şi Kandinski însuşi. Almanahul „Călărețul albastru“, îndeosebi în perioada 1911-1915, publică texte programatice ale grupării, în care şcoala münchenează îşi afirmă intenția de a racorda noua artă la un plan de adîncă spiritualitate, de multiculturalitate, de apropiere intuitivă de marile descoperiri ştiințifice ale epocii, de accentuare a ritmicității de esență muzicală. În acest context se înscrie eseul lui Kandinski, *Spiritualul în artă*, publicat, fragmentar, în 1911, în almanahul „Călărețul albastru“, dar conceput în perioada rusească, futuristă, a activității acestui proeminent membru al grupării müncheneze. În 1912, Kandinski semnează şi manifestul futurist rus, *O palmă dată gustului public*. Seria de picturi şi litografii *Mici universuri*, de la jumătatea deceniului al doilea, ca şi compozițiile abstractizante din 1910, sugerează încercările lui Kandinski de a exprima asociații sinestezice între culori şi muzică, între ritmul picturii şi ritmul muzicii. Kandinski accentuează aceste intenții atunci cînd îşi intitulează lucrările *Improvizații* sau *Abstracțiuni*, lucrări care vizează nu Realul, ci ceea ce el numeşte Marele Real, nu Abstracția pur şi simplu, ci Marea Abstracție, în ultimă instanță, un Fantastic real de sorginte dostoievskiană, sugerat şi de marea icoană rusă. În acest spirit sînt pictate *Compoziție cu sfinți*, 1911, *Doamna din Moscova*, 1912, seria *Tablouri* din 1914 sau *Pe alb* din 1923. După războiul din 1914-1918, revine în Rusia.

Din 1922, este profesor de pictură la Bauhaus din Weimar, activitatea didactică prestată în Rusia şi aici impulsionîndu-l să scrie, în 1926, un studiu despre *Valoarea învățămîntului teoretic în pictură*, şi apoi despre *Pictura abstractă*, în 1935. În deceniul al patrulea, propune ca termenul „arta abstractă“ să fie înlocuit cu „arta reală“, ca realitate autonomă. E o replică la „ismele“ care aglomereaseră spațiul artei noi, dar şi la asaltul figurativului pe care-l cer imperativ arta nazistă şi arta realismului socialist,

ambele scoţînd din muzee lucrările lui Kandinski, considerate „degenerate“. Din 1933, Kandinski se stabileşte în Franţa.

Spiritualul în artă a apărut în decembrie 1911 la editura R. Piper et Co. din München.

[1] Atunci cînd, la Petersburg, sub propria conducere a autorului, au fost reprezentate unele drame de Maeterlinck, el însuşi a dispus, la una din repetiţii, să se pună în locul unui turn lipsă o simplă bucată de pînză. N-a considerat deci importantă confecţionarea unui decor precis imitativ. A procedat la fel ca şi copiii, cei mai mari fantaşti ai tuturor timpurilor, care, în jocurile lor, iau un băţ drept un cal sau, după fantezia lor, fac din păsări de hîrtie întregi regimente de cavalerie şi apoi, printr-o minimă modificare a păsării, transformă cavaleristul într-un cal (Din Kügelgen: *Amintirile unui vîrstnic*). Acest caracter stimulator al fanteziei spectatorului joacă în teatrul actual un rol important. În acest sens, scenografia rusă a lucrat deosebit de intens şi a atins rezultate remarcabile. Este vorba de trecerea necesară, în teatrul viitorului, de la material la spiritual (*n.a.*).

[2] *Claude Debussy* (1862-1918) – compozitor, pianist şi critic muzical francez, foarte audiat în Rusia la începutul secolului XX. Pe muzica la *După-amiaza unui faun* s-au montat spectacole de balet de avangardă cu maeştri ai artei coregrafice ruse, între care V. Nijinski, M. Fokin, V. Pavlova.

[3] *Modest Petrovici Mussorgski* (1839-1881) – compozitor rus, autor al compoziţiei *Tablouri dintr-o expoziţie*, considerată o precursoare a muzicii de avangardă.

[4] *Alexandr Nikolaevici Skriabin* (1871-1915) – compozitor şi pianist rus. A scris *Poemul extazului* (1905-1907), *Prometeu* (1900-1910), *Misteria. Simfonia luminii* (1913-1914).

[5] Vezi, de exemplu, Signac: *De Delacroix au Néo-impressionisme* (în germană apărut la Charlottenburg, 1910) (*n.a.*).

[6] *Dante Gabriel Rosetti* (pseudonim pentru Gabriel Charles) (1828-1882) – pictor şi scriitor englez. În 1848, împreună cu H. Hunt şi J. Mill, întemeiază „Frăţia prerafaelită“ la care curînd vor adera şi alţii. „Frăţia“ cultiva idealul culturii italiene medievale şi renascentiste. Este autorul unor desene şi gravuri delicate şi al volumelor de poezii: *Poems* (1870), *Ballads and Sonnets*, I, II (1881) şi de poeme filozofice: *The Turden of Nineveh* (1856), *The Sea Limits* (1856).

[7] *Edward Burne-Jones* (1833-1898) – pictor englez din şcoala prerafaelită.

[8] *Arnold Böcklin* (1827-1901) – pictor elveţian.

[9] *Franz von Stuck* (1863-1928) – pictor şi sculptor german.

[10] *Giovanni Segantini* (1858-1899) – pictor italian. A pictat tablouri cu scene din viaţa ţăranilor din Alpii italieni. Din 1890, apelează la stilizare şi la folosirea culorilor neamestecate.

[11] *Eugène Delacroix* (1798-1863) – pictor, desenator, gravor şi litograf francez, reprezentant al şcolii romantice în pictură.

[12] P. Signac – vezi şi interesantul articol al lui K. Scheffer, *Notiţe despre culoare* („Arta decorativă“, febr. 1901) (*n.a.*).

[13] Atunci cînd o formă nu impresionează sau, mai bine zis, „nu spune nimic“, nu trebuie înțelese lucrurile *ad litteram*. Nu există nici o formă, ca, de altfel, nimic pe lume, care să „nu spună nimic“ (*n.a.*).

[14] Acest termen, de „expresiv“, trebuie înțeles exact: uneori forma este expresivă chiar dacă este potolită. Uneori forma oferă un maximum de expresivitate necesarului, tocmai atunci cînd nu merge pînă la limita ei, ci este doar semnul indicînd direcția spre expresia exterioară (*n.a.*).

[15] Conceptul de „exterioritate“ nu trebuie confundat aici cu noțiunea de „materie“. De primul am nevoie numai ca un înlocuitor al formulării „necesități exterioare“, care nu poate niciodată conduce dincolo de limitele „frumosului“ unanim recunoscut şi doar tradițional. „Necesitatea interioară“ nu cunoaşte asemenea limite şi, de aceea, creează adesea lucruri despre care sîntem obişnuiți să spunem că sînt „urîte“. „Urîtul“ este, prin urmare, doar un concept rutinar care, în calitatea lui de rezultat exterior al unor necesități interioare active odinioară şi deja incorporate, continuă multă vreme să ducă o viață aparentă. În vremurile acelea apuse era etichetat ca urît orice nu se afla atunci în directă legătură cu necesitatea interioară. Ceea ce se afla însă în legătură cu necesitatea interioară era definit ca „frumos“. Şi pe bună dreptate – căci tot ceea ce aduce la suprafață necesitatea interioară este prin definiție frumos şi, mai devreme sau mai tîrziu, va fi în mod inevitabil recunoscut ca atare (*n.a.*).

[16] Vezi, de exemplu, articolul *Le Fauconnier* în Catalogul celei de-a doua expoziții a grupării „Neuen Künstlervereinigung“, München (1910-1911) (*n.a.*).

[17] Cu privire la această problemă, vezi articolul *Despre problema formei* în almanahul „der Blaue Reiter“ (Piper, 1912). Pornind de la opera lui Henri Rousseau, demonstrez acolo că realismul care va fi al epocii noastre este nu numai egal în valoare cu abstracția, dar şi identic cu ea (*n.a.*).

[18] Îndeosebi literatura a exprimat mai mult acest principiu. De exemplu, Goethe spune: „Artistul se află liber în spirit, deasupra naturii şi o poate trata conform scopurilor lui mai înalte... el e nevoit să lucreze cu mijloace terestre pentru a fi înțeles. (N.B.) Este însă stăpînul ei, întrucît supune aceste mijloace terestre unor intenții de ordin superior, făcîndu-le utile acestora. Artistul doreşte să se adreseze lumii printr-un «întreg»; un asemenea întreg însă nu-l poate găsi în natură, ci este rodul propriului său spirit sau, dacă vreți, al suflului unei inspirate respirații divine“ (Karl Heinemann, *Goethe*, 1899, p. 684). În zilele noastre, O. Wilde spune: „Arta începe acolo de unde se opreşte natura“ (*De Profundis*). Întîlnim şi la pictori asemenea gînduri. Delacroix spune, de pildă, că, pentru artist, natura nu este decît un dicționar. Şi: „realismul ar trebui definit ca un antipod al artei“ (*Jurnal*, ed. Bruno Cassirer, Berlin, 1903, p. 246) (*n.a.*).

Cubismul

David Davidovici Burliuk (1882-1967) – poet, prozator, pictor, teoretician al futurismului. Împreună cu frații săi, Vladimir şi Nikolai, a făcut parte din prima grupare futuristă din 1910, „Hylea“. A debutat în ziarul „Iug“ din Herson, pe 2 februarie 1899. Din 1902 pînă în 1905 studiază pictura la Academia regală de arte din München, apoi frecventează atelierul parizian „École de Bozare“. La Paris i-a cunoscut pe K. Balmont,

B. Borisov Musatov, M. Voloşin. În 1904 participă la expoziția de la Herson, unde îl cunoaşte pe Meyerhold, iar în 1907 expune la expoziția moscovită „Stephanos". În 1909 reia studiile la Institutul de artă din Odesa, de unde, în 1910, se transferă la Institutul de pictură şi arhitectură din Moscova. Anii 1909-1910 sînt anii în care D. Burliuk se afirmă ca organizator al grupării de tineri poeți şi artişti care şi-au spus, după o expresie a lui Hlebnikov, „budetleni". Gruparea s-a mai numit şi „Hylea", după numele vechi al guberniei unde trăia familia Burliuk şi unde, la Cerneanka, se întîlneau adesea tinerii artişti. Sub influența criticii, gruparea a adoptat numele de „futurism" sau „cubofuturism" în 1913. David Burliuk, alături de fratele său Nikolai, de E. Guro, Vasili Kamenski, V. Hlebnikov, va iniția şi primele publicații – manifeste sau almanahuri – ale budetlenilor (vezi „Sadok sudei" I, 1910, *O palmă dată gustului public*, 1912, „Sadok sudei" II, 1912). În 1911 D. Burliuk face cunoştință, la Institutul de artă, cu V. Maiakovski, pe care l-a influențat şi căruia i-a recunoscut pe loc geniul poetic. „Burliuk m-a făcut poet. Mi i-a citit pe francezi şi pe nemți. (...) Îmi dădea zilnic 50 de copeici, pentru a scrie versuri fără să fac foame" – mărturiseşte Maiakovski în autobiografia sa, *Ia sam – Eu însumi*. Între 1912-1914, D. Burliuk desfăşoară o intensă activitate de editor. Din inițiativa lui, şi plătite de el, apar cărțile futuriştilor: *Dohlaia luna – Luna costelivă*, II, 1913, ed. II, 1914; *Zatîcika – Dopul*, 1913, *Trebnik troih – Trebnicul celor trei. Versuri şi desene*, 1914; *Rîkaiuşcii Parnas – Parnasul nărăvaş*, 1914, precum şi revista *Futuristî. Pervîi jurnal russkih futuristov*, 1914, nr. 1-2.

Din 1913, îndeosebi, D. Burliuk ține lecții şi conferințe despre futurişti, despre principiile futurismului în poezie şi ale cubismului în pictură, ia parte la dispute, demonstrează pe stradă, îmbrăcat excentric şi cu fața pictată. În 1913-1914, împreună cu V. Kamenski şi V. Maiakovski, întreprinde un lung turneu prin Rusia (în 27 de oraşe), cu conferințe şi seri literare consacrate futurismului. La întoarcere, V. Maiakovski şi D. Burliuk sînt exmatriculați din Institutul de artă din Moscova. În 1915, D. Burliuk scoate volumul colectiv futurist *Vesennee kontragenststvo muz – Contraagenția de primăvară a muzelor*, iar în 1916, *Cetîre ptiții – Patru păsări*. În 1918 a participat la ultima expoziție a grupării „Bubnovîi valet" la Moscova. După Revoluție, în 1918, pleacă în Orientul Îndepărtat, unde ține conferințe şi-şi expune tablourile. De aici, trece în Japonia, unde rămîne între 1920-1922 şi unde ține lecții despre futurismul rus şi înființează o grupare futuristă. În septembrie 1922, pleacă în Statele Unite ale Americii, unde pictează, scrie poezii şi proze, dar şi amintiri despre anii afirmării futurismului în Rusia. În 1956 face o vizită în U.R.S.S. Ca şi Hlebnikov, D. Burliuk a susținut principiul dezestetizării limbajului pictural şi al iconicității limbajului poetic, care trebuie apropiat de limbajul picturii. Lui Burliuk îi aparțin inițiative în domeniul „foneticii colorate" şi al expresivității grafice a versului. Radicalismul futurismului lui Burliuk se poate vedea în tot ce a scris el: în poezie, în proză, în teoria futurismului sau în publicistică. În volumele de poezii (*Coada cheală – Lîseiuşcii hvost*, 1918, *Marusia-san. Versuri*, New York, 1925, *Ascensiune pe Fuji-san*, New York, 1926, *Radio-manifest*, New York, 1926, *Radio-manifest*, New York, 1927), în cărțile de povestiri şi nuvele (*Oschima. Proză*, New York, 1927, *Nuvele*, New York, 1929 – toate ilustrate de autor şi editate de soția acestuia, Maria Nikolaevna Burliuk), ca şi în publicistică şi în lucrări de critica artei (*Cubis-*

mul, 1912, *Roerich*, New York, 1929, *Entellehism. Teatru, critică, versuri, tablouri 1907-1930*, New York, 1930, *½ veka (Polovina veka) – O jumătate de veac. 1882-1932*, editată cu prilejul aniversării a cincizeci de ani din viaţa scriitorului, New York, 1932). Ca pictor, D. Burliuk a cultivat primitivismul şi cubofuturismul nu lipsite de note de impresionism. Tablourile lui figurează în galeriile şi muzeele din întreaga lume, cele mai multe găsindu-se în ţara de origine – în Ucraina –, apoi în Rusia, America şi la München, unde şi-a început activitatea expoziţională.

Cubismul (*Kubizm*) s-a publicat în 1912, în volumul colectiv al grupării „Hylea", *O palmă dată gustului public*. Gruparea a fost înfiinţată în 1911 de D. Burliuk şi cunoscută apoi ca grupare cubofuturistă. Volumul conţinea, în afară de manifestul *O palmă dată gustului public*, un grupaj de versuri şi de proze aparţinînd membrilor grupării (D. şi N. Burliuk, V. Hlebnikov, A. Krucionîh, V. Maiakovski) şi patru „poeme în proză" de V. Kandinski, extrase din cartea acestuia *Klänge* (*Sonuri*), Monaco, 1912. Textul lui D. Burliuk, publicat aici, are multe în comun cu un text tipărit de el în almanahul grupării „der Blaue Reiter", şi este urmat de articolul *Faktura* (*Textura*), semnat de Nikolai Burliuk. Cele două articole semnate de fraţii Burliuk demonstrează elocvent interesul pentru cubism pe care-l manifestă futurismul rus în anii 1912-1913, reperabil şi în dezbaterile organizate de grupările artistice „Bubnovîi valet" şi „Soiuz molodioji" („Valetul de tobă" şi „Uniunea tinerilor"). La aceste dezbateri, de pe 12 şi 25 februarie 1912, intervine şi Burliuk în problema cubismului şi a altor direcţii din pictura contemporană, chestiuni reluate de el şi pe 20 noiembrie 1912 la „Soiuz molodioji". În aceeaşi lună, la serata organizată la Muzeul Politehnic din Petersburg, Burliuk conferenţiază despre cubism şi futurism şi despre evoluţia conceptului de „frumos". Consideraţiile lui Burliuk asupra artei noi pot fi regăsite şi în prefeţele la cataloagele expoziţiilor artei noi de la Moscova (1916) şi Samara (1917). Plasarea liberă a cifrelor şi a literelor în acest articol pot fi considerate un semnal al ideii de artă liberă sau „ca atare", „în sine", precum şi de „concreteţe nouă" a semnului, atît în literatură, cît şi în pictură.

[1] *Hans Holbein* ('cel Bătrîn') (c. 1465-1524) – pictor şi desenator german; *Hans Holbein* ('cel Tînăr') (1497-1543) – pictor şi desenator german, fiul lui Hans Holbein 'cel Bătrîn'. Nu se ştie la care din cei doi se referă Burliuk.

[2] *Harmensz van Rijn Rembrandt* (1606-1669) – pictor şi gravor olandez.

[3] *Piotr Petrovici Koncealovski* (1876-1956) – pictor „cézannist", membru al grupării „Bubnovîi valet".

[4] *Ilia Maşkov* (1881-1944) – pictor „cézannist", membru al grupării „Bubnovîi valet".

[5] *Alexandra Exter* (1884-1949) – pictor cubofuturist, membru al grupării „Bubnovîi valet". Despre ea, mai pe larg, în această carte *passim*.

[6] *Paul Cézanne* (1839-1906) – pictor francez, creator al picturii moderne. Probabil că Burliuk se referă aici la tabloul lui Cézanne, *La Montagne Saint-Victoire*, la acea dată aflat în colecţia particulară a colecţionarului Morozov.

[7] Folosim „dislocat“, „dislocare“ pentru „sdvig“, termen consacrat în teoria artei ruse de la începutul secolului XX (în teoria literaturii şi a limbajului poetic, termenul este folosit de V. Şklovski, I. Tînianov, V. Hlebnikov, A. Krucionîh, în teoria şi critica artelor plastice, de Burliuk, A. Exter, Pavel Filonov.

[8] *Vladimir Burliuk* (1886-1917) – fratele lui David Burliuk, mort în primul război mondial; pictor cubofuturist.

[9] *Mihail Larionov* (1881-1964) – pictor, ilustrator de carte, decorator. Burliuk se referă aici la seria de picturi făcute de Larionov în 1910 şi expuse la expoziţia grupării „Oslinnîi hvost“ („Coada de măgar“) din 1912. Despre M. Larionov, mai pe larg în această carte *passim*.

[10] *Nikolai Kulbin* (1868-1917) – pictor autodidact, doctor, profesor la Academia militară din Sankt Petersburg. În 1908, organizează gruparea impresionistă „Studia impressionistov“, conferenţiază despre această direcţie şi o teoretizează. Alături de fraţii Burliuk, I. Maşkov, Olga Rozanova, în 1911, participă la Congresul artiştilor din toată Rusia de la Sankt Petersburg. În 1912, desenează decoruri pentru spectacole teatrale şi pictează cortina teatrului din Terioki. Din 1913, ilustrează cărţi şi publicaţii cubofuturiste. În 1914 îl invită pe Marinetti în Rusia. Este autorul importantului articol *Arta liberă ca fundament al vieţii – Svobodnoe iskusstvo kak osnova jizni*, pe care-l publică în volumul colectiv din 1910, *Studia impressionistov – Studioul impresioniştilor*. Articolul apărea concomitent cu deschiderea la Petersburg, din iniţiativa lui, a expoziţiei „Treugol'nik“ („Triunghiul“). În volumul respectiv, Kulbin îşi mai publica încă două lucrări: *Muzica liberă – Svobodnaia muzîka* şi *Muzica colorată – Ţvetnaia muzîka*. Tot aici, Kulbin îi tipărea pe tinerii D. şi V. Burliuk şi Velimir Hlebnikov. Acest almanah va fi prototipul viitoarelor publicaţii colective ale cubofuturiştilor.

Bazele creaţiei noi şi cauzele neînţelegerii ei

Olga Vladimirovna Rozanova (1886-1918) – pictor cubofuturist şi suprematist, ilustrator de carte. În 1910, alături de Pavel Filonov, aderă la gruparea „Soiuz molodioji“, unde intră în contact cu membrii mişcării „Hylea“, ale căror cărţi le va ilustra pe parcursul anilor 1912-1914. În 1913, în „Soiuz molodioji“, Olga Rozanova publică *Principiile creaţiei noi şi cauzele neînţelegerii acesteia – Osnovî novogo tvorcestva i pricinî ego neponimania*. După moartea autoarei, în 1918, o parte din acest articol este preluată în Catalogul celei de a X-a Expoziţii de Stat, organizată în 1919. Alături de acest articol al Olgăi Rozanova, în acelaşi volum apărea şi recenzia amplă a lui M. Matiuşin asupra cărţii lui Gleizes şi Metzinger, *Despre cubism*. Ambele lucrări erau un răspuns implicit la mai mult decît ironicul articol al lui A. Benois, apărut în revista „Reci“, din 23 noiembrie 1912, *Cubism sau şarlatanie – Kubizm ili kukişizm*. Olga Razonova a ilustrat constant texte de Hlebnikov şi A. Krucionîh, ca şi volume colective ale futuriştilor. După perioada timpurie a cubofuturismului, în 1915, Olga Rozanova aderă la suprematism şi la constructivism şi participă la expoziţiile organizate de aceste grupări.

Lucismul

Mihail Fiodorovici Larionov (1881-1964) – pictor, desenator, ilustrator de carte, decorator. În 1910, împreună cu soţia sa, pictoriţa Natalia Goncearova, pleacă la Paris. Îl însoţeau pe Diaghilev, care îi invitase pentru a participa la Secţiunea rusă a Salonului de toamnă parizian. Ulterior, participă la cîteva expoziţii din Rusia şi din străinătate, unde se impune ca un exponent de seamă al noii arte ruse şi europene. În 1910, înfiinţează gruparea „Valetul de tobă“, iar în 1911, „Coada de măgar“. Ilustrează în stil neoprimitiv şi cubofuturist cîteva cărţi ale poeţilor cubofuturişti de care îl leagă o trainică prietenie. Îl regăsim din nou la Paris în 1914, unde colaborează cu Diaghilev şi unde se va stabili începînd cu 1916. Participarea, împreună cu Goncearova, în 1920, la Expoziţia Internaţională de Artă Modernă de la Geneva îi consolidează poziţia de mare pictor al începutului de veac şi prilejuieşte invitarea lui, în 1922, în Statele Unite, unde, împreună cu soţia sa, expune la Kingore Gallery din New York şi vinde cîteva lucrări. De la New York pleacă la Tokyo unde, în 1923, deschide o expoziţie la Galeria Sheiskido. Din 1930, numele lui Larionov şi al Nataliei Goncearova intră într-un con de uitare, iar ei trăiesc într-o mare sărăcie. Abia în 1954 Richard Buckle le aduce creaţia în atenţia publicului, cu ocazia expoziţiei „The Diaghilev Exhibition“ de la Edinburgh şi Londra. Este întemeietorul lucismului în pictura rusă.

Lucismul – Lucizm este un mic articol publicat cu ocazia expoziţiei „Mişen' “, organizate la Moscova în martie-aprilie 1913, la care se expun, pentru prima dată, picturi în stilul lucismului. Cu mici modificări şi sub titlul *Pictura lucistă – Lucistaia jivopis'*, textul însoţeşte apariţia volumului lui Walt Whitman, *Leaves of grass*, în versiunea lui rusească. Cu acest prilej, Larionov îşi datează articolul „iunie 1912“ şi-l publică în „Oslinnîi hvost i mişen' “ (Moscova, 1913, pp. 85-100). Ideile conţinute în acest articol au fost reluate de Larionov în prefaţa la Catalogul expoziţiei „Vîstavka ikonopisnîh podlinnikov i lubkov“ – „Expoziţia de icoane autentice şi de lubok (pictură pe lemn)“, organizată de el odată cu expoziţia „Mişen' “, precum şi în *Lucismul în pictură*, articol publicat în „Montjoie!“, 1914, 4/5/6, p. 15, după stabilirea pictorului la Paris.

[1] *Georges Braque* (1882-1963) – pictor francez, reprezentant al picturii abstracte.
[2] *Albert Léon Gleizes* (1881-1953) – pictor şi ilustrator francez.
[3] *Fernand Léger* (1881-1955) – pictor şi decorator francez.
[4] *Pablo Picasso* (1881-1973) – pictor, sculptor, grafician, ceramist francez de origine spaniolă.
[5] *Robert Delaunay* (1885-1941) – pictor francez.
[6] *Rudolf Lévy* (1875-1943) – pictor impresionist.
[7] În textul lui Larionov, *in vitro* se foloseşte, conform contextului, cu sensul „în laborator“, „experimental“.

De la cubism şi futurism la suprematism

Kazimir Severinovici Malevici (1878-1935) – se afirmă ca pictor influenţat de neoprimitivism. În anii 1910-1911, se apropie de gruparea „Hylea“, împărtăşind principiile

cubofuturismului în pictură şi în literatură. În mod firesc, în 1913 îl vom întîlni printre participanţii conferinţei futuriştilor de la Uusikirkko, din Finlanda, alături de A. Krucionîh şi de muzicianul Mihail Matiuşin. Acelaşi an, 1913, semnificativ pentru afirmarea futurismului literar rus, devine definitoriu şi pentru Malevici, care face decorurile şi costumele pentru primele spectacole de teatru futurist la Sankt-Petersburg, cu piesa *Victoria asupra soarelui*, şi ilustrează plachete de versuri şi almanahuri futuriste. În 1914, îl cunoaşte pe pictorul Pavel Filonov şi-l întîlneşte pe Marinetti, cu ocazia vizitei acestuia în Rusia, cele două întîlniri fiind hotărîtoare pentru elaborarea principiilor suprematismului. Perioada 1911-1917 înregistrează participări multiple la expoziţii colective sau personale, organizate de „Uniunea tinerilor", „Coada de măgar", „Cocorul", „Magazin", „Valetul de tobă". În 1915, Malevici proclamă suprematismul ca o creaţie proprie, organizează gruparea „Supremus" şi participă la prima expoziţie a direcţiei nou întemeiate, „0,10". Ca propagator al artei abstracte suprematiste, îşi găseşte locul tot mai greu în cele două capitale bulversate de Revoluţie, încît, între 1919-1922, Malevici se mută la Vitebsk, unde predă la Institutul de arte aplicate şi înfiinţează Unovis, o grupare la care aderă tineri artişti ucraineni care vor face carieră mondială – Vera Ermolaeva, El-Lisiţki. Întors la Petrograd în 1922, Malevici lucrează în diferite domenii, scrie eseuri despre artă, inventează în domeniul arhitecturii ceea ce el numeşte *arhitectone* sau *planite* şi *zemlianite*. O vizită în Polonia şi Germania în 1927, cu ocazia unei expoziţii individuale, favorizează contactul cu Bauhaus, unde va preda pictura pînă în 1929. Reîntors în Rusia, Malevici va aborda din nou figurativul în pictură, îndeosebi după 1930, realizînd capodopere ale „figurativului abstract". A fost nu numai un pictor de talie mondială, dar şi un mare profesor, care a format mari pictori, între care Liubov Popova, Alexandra Exter, Natalia Davîdova, Ilia Kliun.

De la cubism şi futurism la suprematism, cu titlul original *Suprematizm – 34 risunka – Suprematismul – 34 de desene*, Vitebsk, 1920. Volumul trebuia, probabil, să prefaţeze expoziţia *XVI Gosudarstvennaia vîstavka. Personal'naia vîstavka K.S. Malevicea. Ego put'ot impressionizma k suprematizmu – Cea de a XVI-a Expoziţie de Stat. Expoziţia personală a lui K.S. Malevici. De la impresionism la suprematism*, organizată la Moscova între 1919-1920. Malevici oferă aici o analiză istorică şi formală a propriei evoluţii. La Vitebsk, va fonda suprematismul ca sistem de gîndire, teoretizat în articolul *O novîh sistemah v iskusstve – Despre noile sisteme în artă*, publicat la Vitebsk în 1919 şi folosit în articolul din 1920. Extrasul de faţă este din cartea lui K. Malevici, *De la cubism şi futurism la suprematism*, concepută încă din 1916.

Găsirea lui „A" în artă

A fost conceput la Vitebsk, pe 15 noiembrie 1919, sub forma unui manifest şi, în acelaşi timp, în stilul textelor care prefaţau expoziţiile avangardei.

Cea de a zecea expoziţie de stat „Arta non-obiectuală şi Suprematismul", Moscova, 1919

V. Agrarîh (pseudonim pentru Varvara Fiodorovna Stepanova) (1894 în Lituania – 1958). În 1913 se stabileşte la Moscova, unde studiază pictura cu Ilia Maşkov şi Kon-

stantin Iun la Institutul „Stroganov“. Expune la expoziția colectivă din 1914 „Salonul de la Moscova“. După terminarea studiilor în 1915, se apropie de gruparea suprematistă şi practică arta non-obiectuală profesată de Malevici, Alexandra Exter sau V. Tatlin. Remarcată de V. Meyerhold la Expoziția din 1921 „5×5=25“, Vera Stepanova este angajată de acesta pentru a face decorurile şi costumele la spectacolul, devenit celebru, cu *Moartea lui Tarelkin* (1922), apoi, în 1923, împreună cu Liubov Popova şi A. Rodcenko, devine desenator la Prima Fabrică textilă de Stat din Moscova. Varvara Stepanova, ca de altfel toți colegii ei de generație, s-a simțit totdeauna bine în mediul scriitoricesc – a colaborat cu scriitorii futurişti, iar între 1923-1928 o găsim între artiştii plastici care colaborează cu grupările „Lef“ şi „Novîi Lef“. Este cunoscută şi ca artist tipograf şi fotograf, arte cărora li se consacră cu precădere începînd cu anul 1920.

Alexandrovici Vesnin (1883-1959) – pictor suprematist şi constructivist arhitect. A fost elevul lui K. Malevici şi a participat la expozițiile organizate de futurişti şi suprematişti. În deceniul al treilea, se consacră şi el artelor decorative şi „productivismului“.

Liubov Sergheevna Popova (1889-1924) – în 1902 întreprinde mai multe călătorii prin Rusia pentru a cunoaşte arhitectura şi arta populară rusă, apoi, în 1910, cu scopul de a cunoaşte arta şi arhitectura Italiei, face o călătorie în această țară. Revenită în Rusia, în 1912 lucrează într-un atelier moscovit cunoscut sub numele de „Turnul“, unde-i cunoaşte pe Vladimir Tatlin, Kirill Zdanevici ş.m.d. La sfîrşitul anului 1912 pleacă la Paris unde, pînă în 1913, lucrează în atelierul lui Le Fauconnier şi Jean Metzinger. Ține legătura cu Tatlin şi, întoarsă în 1913 în Rusia, îi cunoaşte pe A. Vesnin şi Vera Udalțova. Călătoriile în Apus continuă şi pe parcursul anului 1914, cînd pleacă în Italia şi apoi în Franța, de unde se întoarce cu lucrări pe care le expune la expozițiile „Valetul de tobă“ (1914, 1916), „Tramvai V“, „0,10“ şi „Magazin“, 1916. Între 1915-1921 creează tablouri în stilul „non-obiectual“, din care se detaşează „compozițiile arhitectonice“ (1916-1918), apoi „construcțiile picturale“ (1919-1921) de clară orientare suprematistă şi constructivistă. Afirmată ca pictor constructivist, face „artă utilitară“, cum era numită în epocă noua orientare a artei, adică face coperți, lucrează porțelanuri, decoruri şi costume de teatru, desene pentru textile la Prima Fabrică Textilă de Stat, schițează costume pentru bărbați şi femei.

Alexandr Mihailovici Rodcenko (1891-1956). În 1913 se căsătoreşte cu Varvara Stepanova. Este remarcat la expoziția „Magazin“ din 1916 de la Moscova şi devine participant la toate expozițiile avangardei. După Revoluție, din 1918, predă la Şcoala Proletkult din Moscova, creează „construcții spațiale“ (1918-1921), face decoruri şi costume de teatru. Între altele, a proiectat costume şi decoruri pentru spectacolul *Noi* (după romanul lui E. Zamiatin, pe care voia să-l monteze A. Can, spectacol care n-a mai avut loc). Între 1922-1928, colaborează la revistele „Lef“ şi „Novîi Lef“, unde publică articole şi fotografii, alături de soția sa, Varvara Stepanova, împreună cu care expune la Expoziția internațională de arte decorative de la Paris, din 1925. În 1930, aderă la gruparea de artă decorativă „Oktiabr' “ – „Octombrie“, la care este asociat şi El-Lisiţki, iar deceniul al cincilea îl consacră ca pictor expresionist.

Cea de a X-a Expoziție de Stat „Arta non-obiectuală şi Suprematismul“ a avut loc la Moscova în 1919 sub auspiciile Comisariatului Poporului pentru Instrucțiune.

Această expoziţie conţine tabloul lui Malevici – *Pătratul alb pe alb*, care poate fi receptat ca o concluzie la suprematism şi care a fost considerat ca punct de plecare pentru îndepărtarea de maestru a unui grup de tineri artişti şi de colegi, între care se remarcă figura proeminentă a lui V. Tatlin. Mulţi dintre semnatarii acestei „declaraţii“ comune participaseră la expoziţia „0,10“ şi făcuseră parte din primul grup suprematist. Alături de ei, expun N. Davîdova şi A. Vesnin. Operele Rozanovei sînt expuse postmortem. „Cearta“ dintre maestru şi ucenicii săi, secundaţi de V. Tatlin a provocat retragerea lui Malevici în activitatea didactică şi experimentală şi i-a stimulat apetitul teoretic. La Vitebsk, Malevici înfiinţează Atelierele Artistice Libere de Stat. O parte dintre artiştii grupării suprematiste va intra la Institutul de cultură artistică din Moscova sau se va consacra dezbaterilor axate pe redefinirea funcţiei artei şi a rolului artistului; în acest context se vor naşte teoriile „artei utilitare“ şi practicarea cu predilecţie a artei decorative.

[1] „Zigra ar“ şi „Rtnî homle“ – sînt titluri de scrieri transraţionale ale Stepanovei, care n-au fost publicate. Pictoriţa a scos la Moscova, în 1919, cartea transraţională *Gaust ceaba*.

[2] Revista „Supremus“, care-i avea colaboratori pe K. Malevici, O. Rozanova, M. Matiuşin, trebuia să apară în 1916, dar a rămas la faza de proiect. În Catalogul celei de a X-a Expoziţii de Stat, a fost inclus un extras dintr-un studiu de-al Stepanovei din 1913. Acest extras figurează în antologia noastră.

[3] *Max Stirner* (pseudonim pentru Kaspar Schmidt) (1806-1856) – filozof anarho-individualist. Se citează sau se parafrazează din studiul acestuia *Der Einzige und sein Eigentum – Unicul şi proprietatea acestuia*, 1844.

[4] *Glî-glî* – este o piesă de teatru de Alexei Krucionîh, scrisă în limbaj transmental (în care apare ca personaj K. Malevici) şi publicată fragmentar în volumul *Obezitatea rozelor*, apărut la Tiflis în 1918.

[5] *Walt Whitman* (1819-1892) – poet american, foarte apreciat în Rusia, atît de simbolişti, cît şi de futurişti (a fost tradus de Balmont în 1911 şi de Kornei Ciukovski în 1923).

[6] *Otto Weininger* (1880-1903) – psiholog şi filozof. Scrierea lui *Über die letten Dinge – Despre lucrurile ultime*, din 1907, conţine un capitol cu titlul *Aforisme*. De aici se dau citatele.

Linia

Conţine extrase din cataloagele expoziţiei „Lef“, din 1917, şi al Expoziţiei de Stat din 1920.

[1] În limba rusă, e un joc de cuvinte bazat pe etimologia cuvîntului *jivopis'* (pictură), format din *jivo* / *jivoi* = viu şi *pisat'* = a scrie, a picta (cu sensul „etimologic“ a picta viaţa).

5×5=25. Expoziţie de pictură

Alexandra Alexandrovna Exter (1882-1949). S-a născut şi s-a format în Ucraina, la Institutul de artă din Kiev, pe care-l urmează între 1901-1906. Din 1908, face cîteva că-

lătorii de studiu la Paris. În gubernia Poltava din Ucraina, înfiinţează şi conduce cercul de artă „Zveno“ („Veriga“), din care fac parte Vadim Meller, Anatol Petriţki şi alţii. În 1908, cercul respectiv organizează la Kiev prima expoziţie de artă a avangardei ucrainene. În 1912 se instalează la Petersburg, fără însă a pierde legătura cu gruparea pe care a iniţiat-o. Aderă la gruparea „Soiuz molodioji“ din capitala nordică a Rusiei şi începe colaborarea cu Teatrul de cameră al lui Tairov în calitate de creator de decoruri şi de costume. În 1917 deschide la Kiev un Atelier de arte decorative, în care lucrează şi Anatol Petriţki, Vadim Meller, Solomon Nikriton şi Alexandra Tîşler. Împreună cu aceştia, A. Exter pictează pancarte, trenuri, vapoare, face decoraţii stradale şi decoruri pentru teatrele din Kiev, Moscova şi Odesa. În 1921 participă la Expoziţia *5×5=25* de la Moscova. După succesele răsunătoare repurtate cu scenografia la *Salomeea* după Oscar Wilde (1916) şi *Romeo şi Julieta* (1921), Alexandra Exter emigrează la Paris, unde face scenografia la Baletele romantice ruse, cu regizorul Leo Zack.

Monumentul Internaţionalei a III-a. Proiectul artistului V.E. Tatlin

Vladimir Evgrafovici Tatlin (1885-1953). Între 1904-1908 călătoreşte prin Europa, poposind mai îndelung în ţările din bazinul Mării Mediterane. Între 1908-1911 se apropie de fraţii Burliuk, de Mihail Larionov şi de alţi reprezentanţi ai futurismului rus, care e în curs de afirmare. În 1910-1911 expune la „Salon 2“ de la Odesa, iar în 1912 tablourile lui pot fi văzute în mai multe expoziţii, între care „Coada de măgar“ de la Moscova. Anul 1914 îl găseşte din nou în străinătate la Berlin, apoi la Paris, unde îl întîlneşte pe Picasso, de care-l va lega o mare prietenie. La întoarcere, începe să-şi elaboreze seria de „reliefuri“ şi „contrareliefuri“, din care expune la expoziţia „Tramvai V“ în 1915-1916 de la Sankt Petersburg, sau la expoziţia „0,10“ din aceiaşi ani. În 1919, lucrează la macheta pentru monumentul dedicat Internaţionalei a III-a Comuniste, din acelaşi an şi pînă în 1924 fiind şi directorul Secţiei de studiu al volumului, materialului şi construcţiei de la Atelierele Artistice Libere de Stat din Petrograd. Admirator al operei lui Hlebnikov şi unul dintre cei mai buni recitatori ai poeziei acestuia, Tatlin organizează în 1924 la Petrograd, după moartea poetului în vara lui 1922, un spectacol cu poemul dramatic *Zanghezi*. Între anii 1925-1927 este profesor la Institutul de arte din Kiev, după ce a renunţat la postul de director al Departamentului culturii materialelor de la Muzeul de cultură şi artă din Leningrad (1922-1926).

Nikolai Nikolaevici Punin (1888-1953) – critic de artă şi publicist. A fost cel de al treilea soţ al Annei Ahmatova şi a murit în deportare. A scris cronică de artă şi studii de istoria artelor şi de istoria artei ruse. Între anii 1918-1919, a fost redactorul revistei „Iskusstvo Kommuni“, organ al Secţiei Artelor Figurative de pe lîngă Comisariatul Poporului pentru Instrucţiune (NARKOMPROS), după ce, prin anii 1914-1915, frecventase atelierul pictorului Leo Bruni, unde i-a putut întîlni pe V. Tatlin, Ivan Puni, Olga Rozanova, Ilia Kliun, Natalia Udalţova, V. Hlebnikov şi V. Maiakovski. Aceste întîlniri sînt evocate de N. Punin în *Russkoe i sovetskoe iskusstvo – Arta rusă şi sovietică*, unde Tatlin apare ca o figură pregnantă a epocii respective. De arta lui Tatlin se ocupă şi articolele lui N. Punin, *Despre monumente – O pamiatnikah*, 1919, *Tatlin. Împotriva cubismului – Tatlin. Protiv kubizma*, 1921, *Turnul lui Tatlin – Tatlinova başnia*, 1922, pre-

cum şi articolul pe care-l includem în antologia de faţă, *Monumentul Internaţionalei a III-a. Proiectul artistului V.E. Tatlin*, 1920, care a stat la baza lucrării mai ample din 1922, *Turnul lui Tatlin*.

Articolul a fost publicat pentru prima oară în „Krasnaia Gazeta", 7 noiembrie 1920. Sub titlul *Monumentul celei de a III-a Internaţionale*; apare în broşură la Petrograd, în 1920.

Suprematismul

Articolul a fost scris în 1920 la Vitebsk (în plină activitate pedagogică şi sub semnul căutărilor filozofice ale lui Malevici din aceşti ani) şi a rămas în manuscris. El reprezintă reflexul teoretic al trecerii pictorului de la suprematismul colorat la suprematismul alb, fenomen exprimat şi de corespondenţa şi de manuscrisele lui din anii 1915/1916, 1917/1918.

[1] Este vorba de o scriere cu caracter filozofic anunţată în 1920, dar nepublicată.

[2] Lucrare catalogată ca manuscris nepublicat de T. Andersen, în Malevich, *Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927*, Amsterdam, 1970.

[3] UNOVIS – Utverjdenie novîh form iskusstva (Afirmarea noilor forme în artă), abreviere cu care Malevici desemna gruparea artistică pe care a iniţiat-o în 1919, în momentul în care şi-a început activitatea la Atelierele Artistice Libere de Stat din Vitebsk.

Declaraţia înfloririi universale

Pavel Nikolaevici Filonov (1883-1941) – de condiţie foarte modestă, frecventează Academia de Arte din Petersburg între 1908-1910. Între 1910-1914 este membru al grupării „Soiuz molodioji", participă la trei dintre expoziţiile acesteia şi colaborează intens cu poeţii futurişti, cărora le ilustrează plachetele de versuri şi almanahurile. În 1912 călătoreşte şase luni în Italia şi în Franţa, după care, în 1913, face decorurile pentru piesa *V.V.* (Vladimir Maiakovski) în spectacolul de teatru futurist din decembrie 1913. Anul 1914 este anul în care Pavel Filonov conturează teoria direcţiei artei analitice, al cărei reprezentant strălucit devine după perioada cubofuturistă şi neo-primitivă. Va scrie acum primul manifest al artei analitice, *Tablouri făcute – Sdelannîe kartinî* şi va ilustra în spiritul acestuia volumul lui Hlebnikov din 1914, *Izbornik – Alese*, între altele, cu seria de gravuri devenite celebre *Idolii de lemn*. Aceleaşi principii le vom vedea puse la lucru în volumul lui de poeme în proză din 1915, pe care le şi ilustrează cu desene, *Propoven' o prorosli mirovoi – Proclamaţia germinaţiei universale*. Între 1916-1918 este soldat pe frontul românesc. Întors din primul război mondial, participă la Prima Expoziţie Liberă de Stat de opere de artă din 1918 şi publică *Declaraţie asupra înfloririi universale – Deklaraţia mirovogo resţveta* în revista „Jizn' iskusstva". Audienţa de care se bucură în mijlocul tinerilor pictorul şi teoreticianul Filonov este din ce în ce mai mare, astfel încît, în 1925, acesta înfiinţează Grupul Maeştrilor artei analitice, supranumit şi Şcoala lui Filonov, iar în 1927 supervizează decorul la spectacolul cu *Revizorul* lui Gogol. Deşi atît de apreciat de scriitori şi de confraţii pictori, Filonov nu va avea nici o expoziţie personală în timpul vieţii. Singura, plănuită la Muzeul artei ruse din Leningrad în anii 1929-1931, nu s-a mai ţinut. Continuă să expună însă la expoziţii

colective – la Expoziția Artiștilor R.S.F.S.R., la Leningrad (1932), şi apoi la Moscova, în 1933. Moare de foame, în 1941, în Leningradul asediat. Prima lui expoziție personală are loc post mortem, abia în 1967.

Declarația înfloririi universale se publică în „Jizn' iskusstva", Moscova, 1923, nr. 20. Apariția articolului coincide cu Expoziția pictorilor din Petrograd de toate orientările, care a avut loc la Petrograd, în 1923, în sala Academiei de Arte Frumoase. Această declarație a lui Filonov este urmată, în revista amintită, de scrieri ale altor artişti prezenți în Expoziție, între care Piotr Mansurov (*Declarație – Deklarația*), M. Matiuşin (*Nu artă, ci viață – Ne iskusstvo a jizn'*), K. Malevici (*Oglinda suprematistă – Suprematiceskoe zerkalo*). Toți sînt într-un fel sau altul legați de Institutul de cultură artistică (Gosudarstvennîi Institut Hudojestvennoi Kul'turî, abreviat GINHUK) din Petrograd şi mefienți față de teoria productivismului, care se afirma la Moscova. *Declarația* preia, cu cîteva modificări, partea a doua a manuscrisului *Ideologia artei analitice şi principiul făcutului – Ideologhia analiticeskogo iskusstva i prințip sdelannosti*, redactat, după toate probabilitățile, în anii 1911-1915. Un alt extras din *Ideologia artei analitice*, sub titlul *Teze din manuscrisele lui Filonov – Tezisî iz rukopisi Filonova*, poate fi citit în catalogul Filonov, Leningrad, 1930, publicat prin grija Muzeului de Stat Rus cu ocazia pregătirii expoziției personale ratate despre care am vorbit mai sus.

[1] Se referă la Monumentul Internaționalei a III-a.

[2] *Efim Cepkov* (1874-1950) – pictor realist de gen, membru al Asociației artiştilor din Rusia revoluționară (AHRR).

[3] *Jean Auguste Dominique Ingres* (1780-1867) – pictor francez clasicist.

[4] *Mihail Vasilievici Matiuşin* (1861-1934) – pictor şi muzician, între 1882-1913, violonist în Orchestra Imperială; între 1904-1906 frecventează atelierul pictorului academic Țiglianski, unde o cunoaşte pe viitoarea sa soție, Elena Guro, apoi pe Bakst şi Dobujinski şi, prin aceştia, mediul miriskusnicilor. Contactul lui Matiuşin şi al Elenei Guro cu artiştii din avangardă are loc în 1909, cînd aceştia îi cunosc pe M. Kulbin, pe frații Burliuk, pe V. Hlebnikov şi pe V. Kamenski. Matiuşin a fost unul dintre fondatorii grupării „Soiuz molodioji" în 1910. A expus la expoziția „Impresionistî", organizată de Kulbin în 1909 şi la toate expozițiile „Soiuz molodioji" (1913-1924). În 1914 este prezent la Salonul Independenților de la Paris. Apropierea sa de cubofuturiştii ruşi are loc în 1912, cînd, la Moscova, îi cunoaşte pe K. Malevici, V. Maiakovski şi A. Krucionîh. Matiuşin va compune muzica pentru spectacolul futurist *Victoria asupra soarelui* din 1914. În aceeaşi perioadă de afirmare zgomotoasă a futurismului, Matiuşin se dovedeşte nu doar pictor, compozitor şi interpret, dar şi un teoretician sagace şi un editor plin de fantezie. Teoretizează asupra cubismului, în care vede o nouă „uniune între timp şi spațiu", şi asupra „intuiției supreme", în spiritul filozofiei lui Piotr Uspenski din *A patra dimensiune* (1909) şi *Tertium Organum* (1911). Din 1922 este directorul Secției de cultură organică la Institutul de Cultură şi Artă din Petrograd; *Kuzma Petrov-Vodkin* (1878-1939) – pictor, promotor al picturii figurative de factură impresionistă.

[5] *Vitali Tişov* (1876-1933) – pictor academist; *Nikolai Bodarevski* (1890-1921) – pictor realist, portretist.

[6] *Vasili Beleaşin* (1874-1929) – pictor din şcoala realistă.

[7] *Pavel Andeevici Mansurov* (1896-1983) – pictor abstracţionist decorator, apropiat de căutările lui Malevici şi ale lui Tatlin, director al Secţiei experimentale de la Institutul de Cultură şi Artă din Petrograd.

De la şevalet la maşină

Nikolai Tarabukin (1889-1956) – pictor constructivist, teoretician al „productivismului" în pictură. Ca şi pictorii de mai sus, Tarabukin îşi desfăşoară activitatea la Institutul de Cultură şi Artă din Moscova, frecventat, printre alţii, de A. Rodcenko, A. Vesnin, L. Popova. Este secretar al acestui Institut, după ce acesta se reorganizează în 1921. La 20 august 1921 ţine conferinţa *Ultimul tablou a fost pictat – Posledniaia kartina napisana*, care preconizează necesitatea ca pictorii să părăsească pictura de şevalet şi să se dedice activităţii productive. Era de fapt şi decizia luată de pictorii Rodcenko, Stepanova, Popova, A. Vesnin şi Exter de a renunţat la pictura de şevalet după Expoziţia 5×5=25 din septembrie 1921, cînd s-au „despărţit" de maestrul lor, K. Malevici. Tarabukin răspunde de partea teoretică a programului Atelierului de Pictură al Proletkultului de la Moscova, unde ţine lecţii de măiestrie productivă şi înfiinţează un cerc pentru studierea condiţiilor activităţii artistului productiv. Rezultatele acestor activităţi se vor regăsi, în parte, în două volume în care Tarabukin expune aspectele practice ale problemei artei productive: *Arta zilei – Iskusstvo dnia*, Moscova, 1925 şi *Artistul la club – Hudojnik v klube*, Moscova, 1926.

De la şevalet la maşină – Ot mol'berta k maşine apare la Moscova în 1923. Articolul încearcă să ofere prima formulare completă a teoriei artei productive, aşa cum o înţelegeau lectorii revistei „Lef".

[1] Este vorba de un tablou expus de Rodcenko la Expoziţia *5×5=25* din 1921 (*n.a.*).

[2] Termen folosit de Malevici în broşurile lui, *Despre noile sisteme în artă* şi *De la Cézanne la suprematism* (*n.a.*).

Teatru

Teatrul convenţional

S-a publicat întîi sub titlul *Teatrul (Despre istorie şi tehnică)* în volumul *Teatrul. Cartea despre Noul Teatru*, Sankt Petersburg, izd. „Şipovnik", 1908.

Autorul a început să lucreze la acest articol din 1906. În timp ce se afla sub tipar, la 25 noiembrie 1907 Meyerhold a ţinut o conferinţă pe aceeaşi temă în sala de concerte a Institutului Tenişev din Petersburg.

Vsevolod Emilievici Meyerhold (1874-1939) – actor şi regizor rus, iniţiator şi teoretician, alături de N. Evreinov, al Teatrului convenţional în Rusia. Activitatea lui novatoare în teatrul rus se înscrie, în special, între anii 1891-1917, cînd libertatea experimentelor în toate domeniile era totală. A frecventat mediile futuriste, iar artiştii futurişti l-au simţit aproape, apreciindu-i îndrăzneala deconstrucţiei esteticii teatrale „naturaliste",

cultivarea „teatrului în sine“, o sintagmă ce se întîlneşte cu aceea a „cuvîntului în sine“ sau a „limbajului transraţional“, folosită de şcoala formală şi, mai ales, de scriitorii futurişti. Prin teoria teatrului convenţional sau a „teatrului în sine“, dar mai ales prin spectacolele pe care le-a montat la Teatrul-studio din Petersburg, înfiinţat în 1905, ca şi pe scena marilor teatre ruse ale timpului (Teatrul artistic din Moscova, Teatrul dramatic al V.F. Komissarjevskaia, Teatrul Alexandrinski etc.), Meyerhold îşi înscrie numele alături de cei mai mari regizori şi teoreticieni ai teatrului din secolul XX, cum ar fi G. Craig, S. Becket. După Revoluţie, a fost chemat să întemeieze teatrul „proletar“, dar a fost supus şi unei acţiuni de nimicire ca novator, pentru ca, în 1938, teatrul pe care-l conducea să fie închis. În 1939 ţine o conferinţă împotriva politicii Partidului Comunist. Este arestat, închis, torturat şi asasinat fără un proces legal. Absurdul coşmaresc pe care l-au relevat spectacolele sale şi l-au demonstrat conferinţele sale se instalează şi în destinul său. Sursele dau ca an al morţii 1939, 1940 sau 1941. A lăsat amintirea unui actor şi regizor genial, dar şi a unui om de cultură care a ţinut condeiul în mînă cu un deosebit har, palpabil în articolele lui despre teatru, în conferinţele, scrisorile şi în interviurile pe care le-a dat.

[1] *Maurice Maeterlinck* (1862-1949) – scriitor belgian de limbă franceză, dramaturg, autorul cunoscutelor piese simboliste *Moartea lui Tintagille* (1894), *Pasărea albastră* (1908), *Moartea* (1913). I s-a decernat Premiul Nobel în 1911.

[2] *Frank Wedekind* (1864-1918) – dramaturg, actor şi regizor german.

[3] *Leonid Nikolaevici Andreev* (1871-1919) – prozator şi dramaturg rus, impus ca scriitor realist-existenţialist încă de la debutul său din 1892. A excelat în proza scurtă de factură expresionistă, foarte apreciată în epocă: *Pe rîu* (1900-1901), *Zidul* (1901), *Rîsul roşu* (1904), *Eleazar* (1906), *Zborul* (1916), precum şi în creaţii dramatice pe teme filozofice şi sociale, de o factură absolut nouă, ţinînd de Teatrul convenţional, deşi critica le-a înscris în drama simbolistă: *Viaţa omului*, *Anatema* şi *Măştile negre* (1908), *Oceanul* (1910), *Valsul cîinilor* (1915) sau *Recviem* (1916). Leonid Andreev este şi unul dintre teoreticienii „teatrului nou“ în *Scrisori despre teatru* (1912-1913). Din decembrie 1917, trăieşte în exil în Finlanda.

[4] *Fiodor Kuzmici Sologub* (Teternikov) (1863-1927) – poet, prozator, dramaturg, traducător, teoretician al simbolismului. Este autorul romanelor *Coşmaruri* (1883-1894), *Diavolul meschin* (1907), al volumului de versuri *Cercul de foc* (1908), al volumelor de nuvele *Cartea despărţirilor* (1908), *Cartea încîntărilor* (1909). Piesele lui de teatru (drame, mistere, comedii) s-au bucurat de un succes deosebit în epocă, acestea figurînd în repertoriul celor mai ilustre teatre: *Darul înţeleptelor albine* (1907), *Izbînda morţii* (1908), *Dansuri nocturne* (1908), *Liturghie pentru Mine* (1907). A publicat şi articole despre poezie şi teatru, între care *Demonii poeţilor* (1907), *Teatrul unei unice voinţe* (1908), precum şi consideraţii asupra artei moderne, *Arta zilelor noastre* (1913). După Revoluţie, scrie, în acelaşi spirit simbolist în care a debutat, volumele de poezii *Cerul albastru* (1920) şi *Cupa fermecată* (1922).

[5] *Alexandr Alexandrovici Blok* (1880-1921) – poet şi dramaturg, considerat cel mai mare simbolist rus. Format la şcoala filozofului şi poetului V. Soloviov, Al. Blok debu-

teză cu volumul de poezii metafizice *Stihuri despre Preafrumoasa Doamnă* (1904), care-l situează imediat în fruntea poeților simboliști ruși. Acest volum este urmat de plachetele: *Neașteptata bucurie* (1907), *Pământul sub zăpadă* (1908), *Ceasuri de noapte* (1911), *Iambi* (1919). A semnat dramele lirice *Necunoscuta*, *Regele în piață* și *Teatrul de iarmaroc* (1906), puse în scenă de Meyerhold, *Cîntecul destinului* (1908), precum și poemele *Cei doisprezece* și *Sciții*, scrise după Revoluție.

[6] *Stanisław Pszibyszewski* (1868-1927) – scriitor de origine poloneză, dramaturg, autorul piesei *Eterna poveste*, care s-a jucat în 1906, în regia lui Meyerhold, la Teatrul Komissarjevskaia.

[7] *Henryk Ibsen* (1828-1906) – dramaturg norvegian, autorul pieselor *Nora*, *Hedda Gabler*, regizate de Meyerhold (în 1906), cu Vera Komissarjevskaia în rolul principal.

[8] *Alexei Mihailovici Remizov* (1877-1957) – prozator, traducător, dramaturg. A scris povestiri și nuvele (*Lingurile de argint*, 1906, *Seara sfîntă*, 1908, *Surori de cruce*, 1910), romane (*Iazul*, *Ceasul*, 1908) în care, în tradiție gogoliană, îmbină realismul faptelor cu fantasticul și grotescul modului de a nara. Un loc deosebit în creația sa literară îl joacă dramele *Lucrul dracului*, 1907, *Tragedia lui Iuda*, 1908. În vara lui 1921, Remizov părăsește definitiv Rusia, plecînd la Berlin și apoi, în 1923, la Paris, unde rămîne pînă la sfîrșitul vieții. În exil scrie cărți autobiografice, ca *Rusia învolburată*, 1927, *Pe cornișe*, 1929, *În roză strălucire*, 1952. A fost și un desenator cu har, apreciat de Picasso.

[9] *Konstantin Sergheevici Stanislavski* (Alexeev) (1863-1938) – regizor, a creat, împreună cu Meyerhold, în 1905, Teatrul-studio dar, ulterior, s-a despărțit de acesta, fiind un adept al unei poetici teatrale mai tradiționale. A montat, între altele, *Drama vieții*, de Leonid Andreev, *Țarul Fiodor Ivanovici*, de A.K. Tolstoi, *Pescărușul*, *Trei surori*, de Cehov, *Neguțătorul din Veneția*, *A douăsprezecea noapte*, de Shakespeare, *Orbii*, *Nechemata*, *Acolo, înăuntru*, de Maeterlinck etc.

[10] *Edward Gordon Craig* (1909-1967) – regizor englez, artist, teoretician al teatrului. Actor în teatrul lui H. Irving, care i-a devenit și maestru în arta regizorală, Craig a înființat o trupă de teatru itinerantă, pe care a condus-o timp de nouă ani. Din 1900, pune în scenă spectacole într-o manieră care contrazice regia de tip realist. Piesa lui, *Masques – Măștile*, amestec de pantomimă, balet, feerie este grăitoare pentru această nouă manieră care, de fapt, resuscită tradiții ale teatrului englez medieval. Este și autorul cărții *Arta teatrală*, din care Meyerhold a tradus cîteva fragmente. A scris, admirativ, despre teatrul rus – *The Russian Theatre*, 1935.

[11] *Max Reinhardt* (1873-1943) – om de teatru, regizor german la Berliner Kammerspiele, care, printre primii, a impus teatrul expresionist în Europa. În 1910, a montat spectacolul cu *Oedip rege*, de Sofocle, pe arena circului din Berlin. Același spectacol a fost prezentat, apoi, în 1911, la Petersburg, pe arena circului Ciniselli. Tot acolo, în 1918, au fost prezentate spectacole cu *Oedip rege* și cu *Macbeth*, în regia lui A.M. Granovski, elev al lui Reinhardt.

[12] La prima ei apariție în „Vesî", Moscova, 1907, VI, pp. 93-98, nota avea titlul *Scrisori despre teatru. Berliner Kammerspiele. Regie Max Reinhardt*. Meyerhold a văzut spectacolele montate de Max Reinhardt în timpul sejurului său la Berlin din aprilie 1907. Primele sale impresii le-a transmis în scrisorile către O.M. Meyerhold. În car-

tea *Despre teatru*, aceste consideraţii au intrat sub titlul *Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)*.

[13] *Mihail Alexeevici Kuzmin* (1872-1936) – poet, prozator, critic literar, dramaturg, compozitor, traducător. A debutat în 1905 cu un volum de sonete şi cu poemul dramatic *Istoria cavalerului D'Alessio*. A fost un apropiat al avangardei ruse, dar şi al mişcării simboliste faţă de care şi-a păstrat mereu independenţa. Maestru al stilizărilor rafinate, a semnat prozele *Faptele marelui Alexandru*, *Aventurile lui Aimé Lebeuf* sau operetele *Distracţii ale fecioarelor* şi *Întoarcerea lui Odiseu*. Între 1910-1911, a fost membru al comitetului artistic şi a răspuns de partea muzicală a spectacolelor prezentate la „Casa intermediilor", condusă de Meyerhold.

Noi tendinţe în gîndirea teatrală şi căutări ale artei scenice în perioada prerevoluţionară (1905-1917)

Nikolai Nikolaevici Evreinov (1879-1953) – dramaturg, regizor, teoretician şi istoric al teatrului, autor de librete de balet. Şi-a început cariera de autor dramatic şi de regizor în 1905, carieră pe care şi-o continuă pînă în 1925, cînd se stabileşte la Paris. Este autorul lucrării *Teatrul în sine*, 1910, care afirmă că nu „spectacolul" interesează, ci actul însuşi al actorului, independent de orice public. „Teatrul în sine" se prezintă astfel ca un teatru înţeles ca manifestare şi transfigurare a personalităţii actorului. Evreinov a reclamat pentru teatru o estetică specială, în care locul central îl ocupă *teatralitatea*. Creator şi animator al teatrului „Oglinda curbă", unde valorifică farsa, arlechinada, intermediile bufoneşti, teatrul de marionete, umbrele chinezeşti, *commedia dell'arte*. A semnat piesele *Comedia fericirii* (1919), reprezentată în 1921 la teatrul din Petrograd „Comedia liberă" (jucată apoi pe scenele din întreaga lume), *Amorul la microscop* şi *Culisele sufletului* (montate la Paris, în 1932), *Stiopik şi Mania*, *Moartea veselă* (ultima – montată în Franţa, în 1922), *Frumosul despot*, *Idoli păgîni*. În sfîrşit, a scris tratatele *Istoria teatrului rus* (publicat la Paris în 1947, în traducerea lui G. Welter) şi *Teatrul în Rusia Sovietică* (apărut în Franţa, în 1946).

[1] *Fiodor Fiodorovici Komissarjevski* (1882-1954) – regizor, teoretician al teatrului, fratele cunoscutei actriţe Vera Fiodorovna Komissarjevskaia. După plecarea lui Meyerhold de la Teatrul Komissarjevskaia, în 1907, aceasta i-a încredinţat conducerea teatrului fratelui ei F.F. Komissarjevski, care dorea să cultive aici un „realism mistic".

[2] *Alexandr Iakovlevici Tairov* (1885-1950) – regizor, om de teatru, artist al poporului, întemeietorul Teatrului de cameră (în 1912), cu care a făcut turnee, în 1924, la Berlin, Lipska (Leipzig), Halle, Dresda, Baden-Baden, Šopot, Paris. Aceste turnee au fost urmate de alte turnee în 1925, 1930, ultimul cuprinzînd şi America latină. A montat, printre altele, *Thamira Kifared*, de I. Annenski (în 1916, la Teatrul de cameră), *Fedra*, de Racine (în 1921, la acelaşi teatru), *Sfînta Ioanna*, de G.B. Shaw (în 1924, la Teatrul de cameră), *Neguţătorul din Veneţia*, de Shakespeare (în 1926), *Tragedia optimistă*, de V. Vişnevski (în 1933, la Teatrul de cameră). A scris *Note de regizor*, apărute în 1921 la Moscova, *Teatralizarea teatrului* (1915-1920).

[3] *Dmitri Sergheevici Merejkovski* (1866-1941) – scriitor, critic literar, filozof. Împreună cu V. Briusov, V. Ivanov şi Z. Hippius face parte din ceea ce s-a numit „prima generaţie“ a simboliştilor ruşi. A scris poezie, proză, eseuri filozofice. Este autorul trilogiei *Hristos şi Antihrist* (1896-1905), al eseurilor filozofice *Fiii lui Ham*, 1906, *Rusia bolnavă*, 1910, *Iisus Necunoscutul*, 1932-1933, *Pavel şi Augustin*, 1937. După Revoluţie a plecat în exil, unde s-a sfîrşit în 1941, la Paris.

[4] *Nikolai Maximovici Minski* (Vilenkin) (1885-1937) – poet, publicist, autor de tratate filozofice, unul dintre adepţii simbolismului rus. A semnat volumele *Versuri*, 1887, *Cîntece noi*, 1901, lucrarea filozofică *Religia viitorului*, 1905, *Alma. O tragedie din viaţa contemporană*, 1904, trilogia dramatică *Fantome de fier*, 1909, *Tentaţia meschină*, 1910, *Haosul*, 1912. După Revoluţie a trăit la Berlin, Londra, Paris.

[5] *Konstantin Dmitrievici Balmont* (1867-1942) – poet, critic, eseist, traducător. A debutat în 1894 cu volumul de versuri *Sub cerul nordului*, urmat de plachetele *În nemărginire*, 1895, *Linişte*, 1898, *Case în flăcări*, 1900, *Să fim ca soarele*, 1903, *Liturghia frumuseţii*, 1905, *Cîntece de răzbunare*, 1907, *Vrăji negre*, 1906 (interzisă) etc. Balmont se afirmă ca simbolist decadent. Din 1906 locuieşte şi la Paris. Este şi autorul unor apreciate eseuri de critică literară, ca: *Vîrfuri de munte*, 1904, *Lumina mării*, 1910. În vara lui 1920, părăseşte Rusia, stabilindu-se definitiv în Franţa, unde continuă să lucreze intens. Publică *Ceasul de lumină*, 1921, *Drum de văzduh*, 1923, *Slujitor al luminii*, 1937.

[6] *Valeri Iakovlevici Briusov* (1873-1924) – poet, prozator, dramaturg, traducător, istoric şi critic literar, întemeietor al simbolismului, considerat şeful mişcării simboliste în Rusia. În 1894-1895 scoate trei volume *Simboliştii ruşi*, unde publică poezia noilor poeţi, în 1895 afirmîndu-se şi cu primul său volum de autor, *Chef d'œuvre*, urmat de *Me eum esse*, 1896, *Tertia Vigilia*, 1900, *Urbi et Orbi*, 1903, *Stephanos*, 1906, *Toate cîntecele*, 1909, *Oglinda umbrelor*, 1912, *Ultimele visuri*, 1920. A scris şi proză: nuvele (*Axa pămîntească*, 1907), roman istoric (*Îngerul de foc*, 1908, *Reea Silvia*, 1911-1916), poem (*Închişi*, 1901), dramă (*Pămîntul*, 1904). Briusov este unul dintre cei mai mari traducători din literatura rusă. A tradus din Vergiliu, Goethe, Byron, Maeterlinck, Molière, E.A. Poe, O. Wilde, Racine, Hugo, Verlaine etc. A semnat şi lucrări de istorie şi teorie a versurilor, între care *Ştiinţa versului*, din 1919.

[7] *Gerhardt Hauptmann* (1862-1946) – dramaturg german, foarte jucat de „teatrul nou“ de la începutul secolului XX.

[8] *Oscar Wilde* (1856-1900) – scriitor englez, autor de proză, poveşti, drame şi eseuri. Drama lui, *Salomeea*, s-a jucat, cu mare succes, la Teatrul Komissarjevskaia, în regia lui Meyerhold. Acelaşi Meyerhold, în 1913, a dramatizat şi a ecranizat romanul lui O. Wilde, *Portertul lui Dorian Gray*. Meyerhold interpreta în film rolul lordului Henry. Cu totul noi pentru arta cinematografică erau, în filmul lui Meyerhold, relaţia dintre alb-negru în cadre, jocul de perspective şi lumina.

[9] *Georg Fuchs* (1886-1949) – om de teatru, autorul lucrărilor *Revolution des Théâtres*, 1909, şi *Der Tanz*, 1906.

[10] *Adolphe Appia* (1862-1929) – om de teatru, autorul lucrărilor *Die Musik und die Inszenierung*, 1899, *Cum să reformăm arta regiei*, 1904, *Opera de artă vie*, 1921.

[11] *Alexandr Rafailovici Kugel* (a folosit şi pseudonimul Homo Novus) (1864-1928) – dramaturg, publicist, critic de teatru, regizor. A ţinut „cronica dramatică“ la ziarul „Novaia gazeta“ şi a semnat cîteva articole de teorie şi practică a teatrului: *Teatrul dramatic*, 1906, *Note despre teatru*, 1907. Mai puţin dotat decît Meyerhold, deşi se pretindea adept al noii arte teatrale, Kugel l-a atacat continuu pe cel mai apreciat, dar şi contestat regizor rus al timpului.

[12] *Ilia Alexandrovici Satz* (1875-1912) – compozitor, colaborator al lui Meyerhold la Teatrul de artă din Moscova. A compus muzica pentru mai multe spectacole, între care *Drama vieţii*, după Leonid Andreev şi *Pasărea albastră*, după Maeterlinck.

[13] *Serghei Mihailovici Eisenstein* (1898-1948) – regizor şi teoretician al filmului. Elev al lui Meyerhold, cu care studiază în perioada 1921-1922 la Atelierele superioare de regie ale acestuia. În 1923 se apropie de gruparea „Lef“, iar din 1924 lucrează la Prima Fabrică de Filme de Stat, unde realizează peliculele: *Greva*, 1925, celebrul *Crucişătorul Potiomkin*, 1925, *Octombrie*, 1927. Între 1929-1930 călătoreşte în Europa şi în America, iar în 1930-1932 toarnă în Mexic numeroase scene din epopeea sa cinematografică, *Trăiască Mexicul!* Activitatea lui didactică la Institutul de Cinematografie din Moscova începe în 1932, dar nu încetineşte ritmul în care lucrează cineastul. În 1938 realizează o nouă capodoperă cinematografică cu titlul *Alexandru Nevski* şi se gîndeşte la un film despre Ivan cel Groaznic, pe care-l va termina în 1944 (partea I) şi 1958 (partea a II-a) după moartea regizorului.

[14] *Nikolai Mihailovici Foregger* (von Greyfenturn) (1892-1939) – regizor şi maestru de balet. În lucrarea sa, *Renaşterea circului*, publicată în 1919, Foregger emite o idee dragă lui Meyerhold: „Nu există graniţe între circ şi teatru“, dar şi multe propuneri pe care marele regizor le respinge într-o notă publicată în revista „Vestnik teatra“, nr. 9-25, 1919.

[15] *Vsevolodski-Gerngross* (Vsevolod Nikolaevici Vsevolodski) (1882-1962) – om de teatru şi teoretician al artei, actor. Autorul lucrării *Kratkii kurs istorii russkogo teatra – Scurt curs de istorie a teatrului rus*, Moscova, 1936.

Muzică

Poetica muzicală

Igor Fiodorovici Stravinski (1882-1971) – compozitor, dirijor şi pianist. A debutat cu compoziţii impresioniste, între care: *Simfonia I*, 1907, *Focuri de artificii*, 1908. Este remarcat de S. Diaghilev, care îi propune să însoţească Baletele Ruse în Occident. În 1909 pleacă în Franţa împreună cu trupa respectivă şi, în 1910, se stabileşte la Paris. Aici compune *Pasărea de foc*, 1910, *Petruşka*, 1911, *Sărbătoarea primăverii. Tablouri din Rusia păgînă*, 1913. Pe muzica acestor compoziţii s-au montat spectacole de balet care l-au impus pe Stravinski ca pe unul dintre cei mai mari compozitori ai timpului. Contactul cu mediile futuriste din Rusia anilor 1909-1910 şi de mai tîrziu au stimulat interesul compozitorului pentru stilul primitiv, pentru libertatea structurării textului muzical, ca şi pentru resemantizarea unor stiluri şi motive universale în spiritul principiului

„dizarmoniei“, al ludicului şi al dinamismului practicat pînă la deconstrucţia imaginii. În acest spirit sînt scrise opera *Privighetoarea*, 1914, opera-parodie *Mavra* (după poemul *Căsuţa din Kolomna*, de Puşkin), *Pulcinella*, 1919, *Apollon Musaghetul*, 1927, melodrama-balet *Persefona*, 1933. În 1939, se stabileşte în Statele Unite şi, nu după mult timp, devine cetăţean al acestei ţări. Scrie *Concertul negru*, 1945, orchestrează *Cîntece sacre*, extrase din *Cîntecele spaniole*, de Hugo Wolf, 1968, după principiul antifonismului, în spiritul antitonalismului şi al poliritmiei, compune *Mişcări*, 1959, orchestrează *Preludii şi Fugi* din *Clarinetul bine temperat*, de J.S. Bach, 1969. În America, Stravinski publică articole, pagini autobiografice, consideraţii asupra esenţei muzicii şi gînduri despre muzicieni, toate sintetizate în *Poetica muzicală* din 1942, în *Dialoguri şi Jurnal*, 1963, *Teme şi episoade*, 1966, şi în *Cronica vieţii mele* din 1969. A lucrat pînă în ultimele clipe ale vieţii, în special asupra unor orchestraţii antifonice.

Poetica muzicală s-a născut dintr-un ciclu de lecţii ţinute de Stravinski la Universitatea din Texas în anii 1940-1941.

[1] *Mavra* – operă parodică scrisă pe motivele poemului *Căsuţa din Kolomna*, de A.S. Puşkin şi avînd în centru o imagine folclorică din creaţia ucraineană şi rusească, mult circulată în literatura şi arta plastică a cubofuturiştilor ruşi, între care V. Hlebnikov, A. Krucionîh, Natalia Goncearova, Pavel Filonov, K. Malevici etc. În folclor, Mavra-Mava este un duh al Răului şi al Războiului, al lumii de dincolo; aşa apare ea şi în poemul omonim al lui Hlebnikov, publicat în 1914.

[2] *Pulcinella* – compoziţie muzicală pe teme ale muzicii clasice din 1919. Stravinski dă aici o replică acelor comentatori care, pe baza acestei compoziţii şi a altora, îl consideră un neoclasic. În realitate, motivele clasice sînt, ca şi în cazul motivelor medievale, romantice sau folclorice (ruseşti, spaniole, lituaniene etc.), un pretext şi material pentru compoziţii moderne întemeiate pe sonorităţi noi şi pe o artă compoziţională absolut originală.

Bibliografie

1. ALBÉRES, R., *L'aventure intelectuelle du XX^e siècle*, Paris, 1969
2. ANDERSEN, T., *Vladimir Tatlin*, Stockholm, 1968
3. ARBORE, G., *Futurismul*, Bucureşti, 1965
4. ARGON, G.C., *Arta modernă*, I, II, Bucureşti, 1982
5. *L'Avant-garde russe et la scène – 1900-1930*, Paris, 1998
6. BABLET, D., *La Revolution scénique du XX^e siècle*, Paris, 1975
7. BAKONSKY, A., *Panorama poeziei universale contemporane*, Bucureşti, 1972
8. BATTAGLIA, S., *Mitografia personajului*, Bucureşti, 1976
9. BELLONZI, F., *Arte moderne. Tendenze e personalità ed altri contributi a una storiografia non tendenziosa*, Roma, 1963
10. BENOIS, A., *Voznikovenie „Mira iskusstva"*, Moskva, 1928
11. BIBERI, I., *Arta suprarealistă*, Bucureşti, 1978
12. BOBRINSKAIA, E., *Futurizm*, Moskva, 2000
13. BOWRA, C.M., *The Creative Experiment*, London, 1949
14. BRETON, A., *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1965
15. CABANNE, P., Restany, P., *L'Avant-garde au XX^e siècle*, Paris, 1964
16. CĂLINESCU, M., *Conceptul modern de poezie*, Bucureşti, 1972
17. CARRIERI, R., *Il Futurismo*, Milano, 1961
18. DABLET, D., *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1975
19. DALI, S., *Încornorații vîrstnici ai picturii moderne*, Est, Paris, Bucarest, Jerusalem, 2002
20. DELAUNAY, R., *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957
21. DELEVOY, R., *Dimensioni del XX secolo – 1900-1945*, Geneva, 1965

22. EFROS, A., *Dva veka russkogo iskusstva*, Moskva, 1969
23. EICHENBAUM, B., *Anna Ahmatova*, Petrograd, 1913
24. ERLICH, N., *Russian Poets in Search for Poetics*, Comparative Literatures, 1952
25. FAURE, E., *Istoria artei*, I, II, Bucureşti, 1988
26. FLOREA, S., *O istorie a artei ruse*, Bucureşti, 1989
27. FRIEDRICH, H., *Structura liricii moderne*, Bucureşti, 1969
28. GORIELY, B., *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, 1967
29. GRAY, C., *The Great Experiment: Russian Art – 1863-1922*, New York, 1962
30. GUMILIOV, N., *Pisma o russkoi poezii*, Petrograd, 1923
31. HARDJIEV, N.I., *Stati ob avangarde*, I, II, Moskva, 1997
32. HOFMANN, W., *Fundamentele artei moderne*, I, II, Bucureşti, 1977
33. *Istoria russkogo iskusstva*, I, II, III, Moskva, 1954, 1955
34. JIRMUNSKI, V., *Preodolevşie simvolizm*, Moskva, 1928
35. JOSÉ, P., *Le futurisme et le dadaïsme*, Paris, 1966
36. KOCHNO, B., *Diaghilev şi baletele ruse*, „Secolul XX“, nr. 301-303
37. LEHRMANN, G., *De Marinetti à Maiakovski*, Fribourg, 1942
38. LIFAR, S., *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1950
39. *Literaturnîe manifestî. Ot simvolizma k oktiabriu*, München, 1969
40. LIVŞIŢ, B., *Poluteraglazîi streleţ*, Moskva, 1991
41. MALÉVITCH, K., *Ecrits*, Paris, 1975, 1986
42. *Manifestî i programî russkih futuristov*, München, 1967
43. MARCHI, V., *Architettura futurista*, Foligno, 1929
44. MARINO, A., *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, 1969
45. MARKOV, V., *Russian Futurism: a History*, London, 1969
46. MARKOV, V., *Istoria russkogo futurizma*, Sankt-Petersburg, 2000
47. MARTINEAU, E., *Préface* à K. Malévitch, *Ecrits*, Lausanne, 1976
48. MICHELI, M. de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, 1968

49. MILNER, J., *Vladimir Tatlin and the Russian Avantgarde*, 1983
50. MOKLAIR, C., *Les Ballets Russes. L'Art et les Artists*, Paris, 1917
51. MORPURGO-TAGLIABUE, B., *Estetica contemporană*, Bucureşti, 1976
52. MUNRO, T., *Artele şi relaţiile dintre ele*, Bucureşti, 1981
53. MUNTEANU, V., *Modernitate şi tradiţie*, Bucureşti, 2001
54. NAKOV, A., *A. Exter*, Paris, 1972
55. NAKOV, A., *La période „laboratoire" (1919-1921) du constructivisme russe*, Paris, London, Toronto, 1975
56. NAKOV, A., *Russkii avangard*, Moskva, 1991
57. ORTEGA Y GASSET, „Dezumanizarea artei", în *Eseişti spanioli*, Bucureşti, 1972
58. PAGGIOLI, R., *Teoria d'arte d'avanguardia*, II, Bologna, 1962
59. PIERRE, J., *Le futurisme et le dadaïsme*, Lausanne, 1966
60. POZNER, V., *Littérature russe*, Paris, 1929
61. RAGON, M., *Naissance d'Art Nouveau*, Paris, 1963
62. RAYMOND, M., *De la Baudelaire la suprarealism*, Bucureşti, 1969
63. RIPELLINO, A.M., *Maiakovski et le Théâtre russe d'avant-garde*, Paris, 1961
64. RODCENKO, A., *Avtobiograficeskie zapiski. Stati. Vospominania. Pisma*, Moskva, 1982
65. ROSENKRANZ, K., *O estetică a urîtului*, Bucureşti, 1984
66. *Russkaia literatura XX^go veka* (N.A. Trifonov), Moskva, 1966
67. *Russkaia literatura XX^go veka* (I.P. Kruk), Leningrad, 1991
68. *Russkoe zodcestva*, Moskva, 1953, pp. 1-6
69. SCRIVO, L., *Sintesi del Futurismo*, Roma, 1968
70. „Secolul XX", nr. 301-303
71. SEVERINI, G., *Ragionamenti sulle arte figurative*, Milano, 1936
72. SMIRNOV, I.P., „Barokko i futurizm", în *Hudojestvenîi smîsl i evoliuţia poeticeskih sistem*, Moskva, 1977
73. *Sovetskii teatr. Dokumentî i materialî – 1916-1917*, Leningrad, 1967

74. STEINER, G., *După Babel*, Bucureşti, 1983

75. STRAVINSKI, I., *Poetica muzicală*, Bucureşti, 1967

76. ŞKLOVSKI, V., *Jili-bîli*, Moskva, 1964

77. TÎNIANOV, *Arhaistî i novatori*, Leningrad, 1929

78. TRILLO, R., *Futurism. The Story of Modern Art Movement*, New York, 1961

79. UNAMUNO, M. de, *La ideocrazia*, în *Ensayos*, I, Madrid, 1942

80. WALDEN, H., *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Cubismus, Der Sturm*, Berlin, 1957

Indice

Ætiu Aetiu, 146
Ahmatova, A. A., 56, 59-62, 64, 65, 79, 120, 125, 200, 366-370, 396
Alexandrovski, 172, 362
Alexandru Macedon, 361
Altman, N., 119
Amenophis al IV-lea, 167, 361
Andersen, T., 397
Andreev, L. N., 12, 14, 114, 124, 129, 150-152, 330, 332, 333, 339, 358, 368, 400, 401, 404
Anna Ioannovna, 381
Annenkov, I., 119
Annenski, I., 402
Appia, A., 111, 334, 403
Apollinaire, G., 256
Arhipenko, 97
Ariabhata, 183
Aristotel, 9
Arţîbaşev, M. P., 150-152, 358
Arvatov, 340
Aseev, N., 44, 47, 53, 125, 357, 374, 380
Attila, 146, 211, 373
Auerbach, L., 91
Avercenko, 129

Babel, I., 80
Bablet, D., 126
Bach, J. S., 204, 206, 344, 346, 349, 405
Bacon, F., 9
Bahterev, I. V., 81, 82, 265, 269, 385, 386
Bahtin, M., 89, 80, 384, 385
Baiazid, 146
Baklanov, 155
Bakst, L., 12, 16, 112, 398
Balmont, K. D., 129, 244, 250, 334, 364, 365, 373, 388, 395, 403
Baskakov, N. P., 82
Baudelaire, C., 384
Beardsley, A., 228, 376
Beleaşin, V., 324, 399
Belinski, V. G., 373, 381
Belîi, A., 12-15, 43, 52, 57, 61, 229, 237, 239, 249, 250, 366, 377, 381
Benediktov,V. G., 239, 379
Benois, A., 13, 14, 16, 18, 109, 111-113, 119, 124, 373, 391
Berdiaev, N., 10, 15, 25, 39, 124
Bergson, H., 8
Berkovski, N., 125
Bilibin, I., 112
Blawatska, E., 8
Blok, A. A., 32, 56, 58, 59, 65, 114, 117, 120, 125, 129, 200, 236, 241, 243, 253, 262, 330, 333, 352, 365, 374, 377, 400
Bobrinskaia, E., 125
Bobrov, S., 19, 52, 257, 356, 380
Boccioni, U., 38, 237, 379
Böcklin, A., 280, 387
Bodarevski, 324, 398
Bogomozov, 117
Böhmig, M., 293
Boian, 222
Bojidar, 257
Bolşakov, K., 52, 256
Borisov Musatov, B., 13, 389
Brahms, 344
Braque, 296, 392
Brik, O., 44, 91, 107, 356

Briusov, V. I., 12, 13, 15, 21, 32, 33, 129, 135, 140, 142, 151, 166, 239, 241, 243, 334, 335, 354, 364-366, 368, 372, 377, 379, 403
Buckle, R., 392
Bulgakov, M., 90, 385
Bulgakov, S., 39
Bunin, 129, 151, 262
Burliuk, D. D., 17, 20, 22, 32, 47, 131, 136, 168, 288, 351, 355, 365, 389, 391
Burliuk, N. D., 131, 351, 352, 390
Burliuk, V.D., 20, 46, 292, 391
Burne-Jones, E., 280, 387
Buslaev, F. I., 214, 375
Buzzo, 21
Byron, 114, 171, 403

Carol al XII-lea, 146
Cassirer, B., 388
Ceaşnik, I., 102
Cebotarevskaia, A., 191
Cehov, A. P., 15, 331, 401
Cepkov, E., 324, 398
Cernianski, N., 384
Cernîi, 129
Cernov, 68
Cézanne, 281, 291, 299, 324, 390, 399
Chagall, M., 16, 17, 93
Chlovig, 155, 156
Ciujak, N., 45, 107
Ciukovski, K., 33, 125, 135, 212, 352, 357, 373, 395
Ciulkov, G., 114
Cocteau, J., 7
Columb, C., 209, 321
Confucius, 184
Copernic, 183
Cotorcea, L., 1, 3, 4, 5, 124
Craig, E. G., 111, 330, 334, 400, 401

Da Vinci, L., 24, 29, 245
Dablet, D., 125
Dali, S., 7, 9, 89, 124
Dante, A., 162, 224, 260, 370, 389
David, 227, 301
Davîdova, N., 393, 395
Debussy, C., 280, 344, 387
Delacroix, E., 282, 387, 388
Delaunay, R., 296, 373, 392
Denis, M., 112, 125, 126
Derjavin, C., 126
Diaghilev, G., 111
Diogene, 212
Dionisie, 246, 381
Dîmşiţ-Tolstaia, S.I., 360
Dobujinski, D., 109
Dobujinski, M., 16, 113, 119, 398
Dostoievski, F. M., 8, 90, 124, 129, 261, 359, 386
Druskin, I., 80, 81, 86
Duganov, R., 124
Duncan, I., 374

Efros, A., 124
Ehrenburg, I. G., 108, 379
Eichenbaum, B., 44, 59, 125
Einstein, A., 8
Eisenstein, S. M., 120
El Lisiţki, 100, 107, 108, 393, 394
Erberg, K., 190, 191
Erdman, B. R., 65, 210, 242, 372, 373, 380
Erdman, N. R., 65, 68, 212, 233, 238, 242, 245, 380
Ermolaeva, V., 393
Ernst, M., 89, 370
Eschil, 114, 183
Esenin, S. A., 65-68, 70-75, 210, 212-214, 233, 235, 237, 238, 242, 244-248, 250, 351, 367, 371, 374-377, 379, 380, 381
Euripide, 114, 330
Evreinov, N. N., 333, 341, 399, 402

Exter, A. A., 17, 95, 105, 107, 108, 113, 115-118, 290, 315, 390, 391, 393-396, 399

Faure E., 9, 96, 100, 124, 125
Fauré G., 112
Fedin, K., 77, 79, 80, 261
Ferdinandov, B. A., 378
Ferro, T., 5
Fichte, J. G., 183, 184
Fidias, 245
Filonov, P. N., 17, 35, 55, 100-103, 106, 122, 263, 323, 384, 391, 393, 397, 398
Filosofov, D., 12
Fiodorov, N., 25
Fiodorovici, F. K., 402
Fiodorovici, I. S., 404
Fiodorovici, M. L., 392
Firdousi, 183
Florenski, P., 8, 25-27, 30, 39, 124
Fofanov, K. M., 15, 48, 185, 364, 365
Fokin, M., 12, 112, 124, 387
Fomin, I. A., 109
Foregger, N. M., 404
Forş, O., 90
Frenel, O. J., 363
Friesche, V. M., 234, 243, 250, 378, 382
Fuchs, G., 111, 334-336, 403

Gabo, N., 107
Gal, M., 5
Gan, A., 37, 107, 108, 119
Gastev, A. K., 172, 362
Gautier, T., 63, 196, 200, 367
Gherasimova, A., 125
Ghil, R., 243, 379
Ginsburg, L., 59, 125
Gleizes, A. L., 296, 391, 392
Gnedov, V., 48, 50, 186, 365, 372
Goethe, J. W. von, 26, 27, 157, 159, 171, 234, 236, 282, 283, 338, 403
Gogol, N. V., 48, 79, 89, 90, 141, 351, 359, 370, 376, 397, 401
Golovin, A., 112, 119
Goncearov, I., 374
Goncearova, N., 12, 16, 23, 38, 45, 92, 94-97, 125, 392, 405
Gorodeţki, S. M., 18, 56-59, 62, 67, 78, 135, 196, 241, 366-368, 371
Graal-Arelski, S. S., 49, 186, 187, 364, 365, 377
Grabar, I., 13, 14
Granovski, A. M., 401
Griboedov, A., 361
Gruzinov, I., 65, 68
Gumiliov, N. S., 56-59, 61-63, 65, 135, 194, 198-200, 364, 366-369, 371
Gurianov, N., 136
Guro, E., 20, 32, 33, 389, 398
Gusarova, A., 124

Habsburg, 157, 160
Hardjiev, N. I., 371
Harms, D., 80-89, 125, 266, 268, 269, 275, 384-386
Hauptmann, G., 157, 334, 403
Hazin, E. I., 371
Hebbel, F., 227
Hegel, G. W. F., 157
Heidegger, M., 360
Heine, H., 157, 159, 359, 388
Heinemann, K., 388
Hidoessi, 156
Hippius, Z., 403
Hlebnikov, V., 21, 22, 24, 25, 28, 30, 31, 33, 34, 37, 39, 41, 44-46, 53, 55, 71, 72, 75, 76, 84, 100, 123-125, 130, 131, 135, 140, 152, 249, 351, 352, 355, 358, 360, 362, 363, 377, 389-391, 405
Hlebnikova, V., 358, 360
Hmelniţki, B., 147
Hoffmann, E. T. A., 77, 201, 259-261, 337, 370

Hohenzollern, 157, 160
Holbein, H., 289, 291, 390
Homer, 222, 223, 257
Hrisant, 51

Iakulov, G. B., 18, 40, 65, 113, 116-118, 210, 242, 245, 373
Iasinski, I. I., 241, 379
Iavlenski, A.G., 93, 95
Iazîkov, N.M., 240, 373, 379
Ibsen, H., 114, 195, 330, 334, 336, 401
Ignatiev, I. V., 48-50, 159, 186, 189, 364, 365
Ingres, J. A. D., 324, 398
Iordache, E., 76, 87, 125, 275, 381, 386
Irving, H., 401
Iudin, K. K., 380
Ivanov, G. V., 186, 364, 365
Ivanov, V. V., 15, 40, 43, 57, 61, 110, 125, 241, 261, 364, 366, 367, 371, 403
Ivanov, Vs., 77, 79
Ivanovici, D. I., 385
Ivanovici, D. P., 373
Ivanovici, F., 401
Ivanovici, F. B., 375
Ivanovici, I. K., 380
Ivanovici, V. N., 368
Ivanovna, K., 358
Ivnev, R., 51, 52, 65-67, 90, 190, 210, 212, 372, 373, 377, 380, 385

Jakobson, R., 46, 358, 360
Janecek, D., 76
Jirmunski, V., 59, 125

Kamenski, V. V. 16, 20, 23, 33, 41, 43, 44, 47, 115, 138, 249, 352, 355, 357, 389, 398
Kandinski, V., 7, 17, 19, 22, 93-95, 99, 105-108, 118, 121, 123, 276, 288, 292, 351, 386, 387, 390
Kant, I., 26, 84, 153, 204, 364
Kaverin, V., 77, 79, 80, 90, 261
Kepler, J., 183
Kirsanov, S., 45
Kliuev, N. A., 214, 228, 229, 231, 367, 375, 377
Kliun, I., 99, 393, 396
Klîcikov, S., 232, 367, 377
Kniazev, V. V., 241, 379
Kogan, P. S., 243, 250, 380
Kolţov, 250
Komissarjevskaia, V. F., 114, 140, 333, 400, 401-403
Komissarjevski, F. F., 333, 402
Koncealovski, P. P., 93, 290, 292, 390
Korolevici, V., 67
Korovin, K., 111
Kovalevskaia, S., 170, 171, 362
Kozanović, B., 125
Kozlov, I. I., 88, 244, 380
Kraevski, A., 76
Krijanić, I., 152, 359
Kriucikov, D. A., 186, 365
Krucenîh, A. E., 34, 354, 357, 358
Krucionîh, A., 17, 21-23, 32-36, 38, 42, 44-48, 50, 51, 55, 92, 97, 115, 124, 130, 131, 134-138, 208, 212, 239, 256, 311, 351-355, 363, 373, 384, 390, 391, 393, 395, 398, 405
Krucionîh, E., 351
Krucionîh, V., 45
Kubilai, 156, 181
Kugel, A. L., 339, 404
Kulbin, N., 16, 19, 38, 121, 292, 352, 391, 398
Kupala, I., 150, 358
Kuprin, A. I., 129, 150, 152, 358
Kusikov, A., 65, 66, 68, 242
Kustodiev, B., 16, 113
Kuşner, B., 44, 53
Kuzmin, M. A., 21, 56, 58, 62, 76, 89, 129, 201, 333, 364, 367, 369, 370, 384, 402
Kuzminski, K., 76

Kuznețov, P., 18

Lanne, J.-C., 21
Lansere, E., 16
Lapin, B., 76
Larionov, M. F., 12, 16, 18, 38, 44, 92, 94-97, 125, 292, 296, 328, 391, 392, 396
Lavreniov, B., 51, 119
Le Fauconnier, 296, 388, 394
Leconte de Liste, 200, 369
Léger, F., 296, 392
Leibniz, G. W., 167, 362
Lelevici, G., 91
Lentulov, A., 95, 117
Lermontov, M. I., 119, 352, 359
Lesnea, G., 249
Levin, B. M., 81, 82, 266, 269, 386
Levit, T., 13, 15, 76
Levitan, I., 13, 15
Lévy, R., 296, 392
Lifar, S., 124
Linder, M., 134, 353
Lipavski, L., 80, 81, 83, 86, 125
Lisițki, L., 37, 100, 107, 108, 393, 394
Livșiț, B. K., 33, 37, 39, 40, 46, 125, 135, 136, 140, 351, 353, 355
Lohvițkaia, M. A., 15, 48, 185, 364
Longfellow, H. W., 227, 376
Lothar, 259
Ludovic al IX-lea, 147
Lunacearski, A. V., 63, 66, 106, 109, 118, 372, 382
Lunz, L., 77, 79, 262, 383
Lurie, A., 34, 39, 40, 378

Macke, A., 386
Maeterlinck, M., 114, 279, 330, 333, 334, 387, 400, 401, 403, 404
Mahomed, 167, 183
Maiakovski, V. V., 32, 33, 35, 38, 41, 43-46, 56, 119, 125, 130, 131, 136, 138, 141, 163, 208, 212, 256, 257, 351, 353, 355, 356, 373, 377, 380, 389
Makovski, S. K., 13, 153, 354
Malevici, K. S., 17, 35-38, 47, 80, 93, 95, 97-100, 104, 106, 108, 113, 115, 116, 263, 300, 306, 314, 321, 324, 328, 352, 354, 357, 384, 392-395, 397-399, 405
Maliavin, 13
Mamontov, S., 111
Mandelştam, N., 61
Mandelştam, O. E., 57-65, 67, 82, 91, 202, 206, 367-371
Mansurov, P., 102, 106, 324, 398, 399
Marc, F., 93, 386
Margaritov, V. P., 361
Marienhof, A. B., 65-70, 210, 212-214, 233, 235, 238
Maritain, J., 54, 125
Markov, V. F., 186
Marşak, S., 82
Martelles, C., 146
Martineanu, E., 125
Marx, K., 232
Maşkov, I. I., 93, 290, 292, 390, 391, 393
Matiuşin, M. V., 17, 20, 35, 36, 106, 115, 324, 352, 354, 357, 391, 393, 395, 398
Medina Sidona, 147
Meduneţki, K., 107
Meller, V., 17, 117, 396
Mendeleev, D. I., 172
Mercadé, J.-C., 125, 126
Merejkovski, D. S., 13, 150-152, 334, 372, 403
Metzinger, 391, 394
Meyerhold, V. E., 12, 113-120, 126, 330, 333, 335, 336, 340, 380, 382, 383, 389, 394, 399-404
Miasoiedov, S., 20
Mill, J. S., 183, 387
Minski, N. M., 334, 403
Minz, K., 267
Molière, 335, 403
Mondrian, P., 54

Morozov, N.A., 251, 252, 382, 390
Morpurgo-Tagliabue, G., 123, 126
Mozart, W. A., 346
Munteanu, V., 126
Mussorgski, M. P., 111, 121, 122, 280, 387

Nadson, S. I., 241, 254, 372
Nakov, A., 306, 307, 312, 314, 316, 320, 329
Napoleon Bonaparte, 155, 181
Narbut, E. I., 16, 56, 63, 199, 200, 369
Narbut, V. I., 199, 368
Nekrasov, 213
Nemirovici-Dancenko, A., 113
Neznamov, P., 45
Nietzsche, F. W., 8, 124, 195, 279
Nijinski, V., 12, 387
Nikitin, N., 77-79, 199, 259
Nikriton, S., 396
Nivinski, 117
Nizami, 361, 372
Nizen, E., 131, 352
Novalis, 53, 254

Oceretianski, A., 76
Oleg Sviatoslavici, 376
Oleinikov, N., 80-82, 384
Olimpov, K. K., 48, 49, 186, 364, 372
Ortega y Gasset, 8, 124
Osorghin, M., 67
Ostraniţa, 155
Ostrogradski, M. V., 362
Ostrovski, A., 119, 373
Ostrumova-Lebedeva, 16
Otmar, 259, 260

Paleari, L., 385
Pană, M., 350
Parker, 148
Pasternak, B., 44, 52, 53, 356, 380
Pastuhov, A., 81
Pavel, A., 399
Pavlenko, P., 91, 148
Pavlova, V., 387
Perţov, V., 45
Petnikov, G. N., 357
Petrarca, F., 184
Petriţki, A., 17, 117, 396
Petrovski, D., 44, 360
Petrov-Vodkin, K., 16, 324, 398
Pevzner, N. A., 97
Piast, V. A., 135, 354
Picasso, P., 7, 122, 208, 281, 296, 323, 324, 392, 396, 401
Pilniak, B., 80, 381
Pisarev, D. I., 211, 250, 373
Platon, 183
Platonov, A., 80
Platov, F., 155, 356
Poe, E. A.,384, 403
Poloţki, S., 67, 68
Popova, L. S., 116, 118, 307, 309, 315, 393, 394, 399
Popriscin, 256
Potebnea, A. A., 197, 237, 368, 375, 379
Pound, E., 256
Pszibysewski (Pşibîşevski), S., 401
Puni, I., 97, 99, 396
Punin, N. N., 316, 396
Puşkin, A. S., 7, 22, 129, 132, 135, 213, 236, 240, 254, 359, 361, 369, 373, 379, 382, 405

Rabelais, F., 196
Racine, J. B., 184, 402, 403
Radlova, A., 384
Rafael, Sanzio, 245
Rahmaninov, S., 121
Razumovski, A. V., 267, 386
Regnier, H. de, 112
Reinhardt, M., 332
Rembrandt, H. van Rijn, 289, 291, 390
Remizov, A. M., 129, 150, 151, 330, 333, 359, 383, 401

Repin, I. E., 18, 142, 263, 356
Rilke, R. M., 374
Ripellino, A. M., 125, 412
Riurik, I. 51, 52, 65, 66, 90, 157, 190, 210, 372, 377
Riurikovii, 157
Rodcenko, A. M., 104, 105, 107, 113, 115, 119, 307, 311-314, 327-329, 373, 394, 399
Rodov, S. A., 242, 379
Roerich, N., 12, 13, 112, 119
Roisman, M., 65
Rojdestvenski, 147
Romancenko, 155, 157
Rosetti, D. G., 280, 387
Rousseau, H., 388
Rovinski, P. A., 215, 375
Rozanov, V., 8, 95, 124
Rozanova, O. V., 16, 17, 95, 97, 98, 113, 293, 307, 310, 354, 391, 395, 396
Rubliov, A., 246, 381

Saint-Saëns, C., 112
Saltîkov-Şcedrin, M. E., 113, 373
Sats, I., 339
Satz, I. A., 404
Savonarola, 245
Scheffer, K., 387
Schiller, J. C. F. von, 157, 159
Schlegel, A. W. von, 157, 159
Schneiderman, E. M., 210
Schopenhauer, A., 157, 159
Schwarz, E., 384
Segantini, G., 280, 387
Sergheev-Ţenski, S. N., 151, 359
Serov, V., 12, 13, 15, 112
Severianin, I., 48-51, 135, 136, 142, 186, 189, 353, 354
Shakespeare, W., 114, 171, 196, 224, 228, 335, 401, 402
Shaw, G. B., 402
Signac, P., 387
Simeon, 52, 376
Skriabin, A. N., 120, 235, 280, 378, 387
Slonimski, M., 77, 78
Smîşlaiev, 340
Sobieski, J., 146
Socrate, 281
Sofocle, 330, 401
Sokolov, I. V., 76, 77, 243, 256, 258, 374, 380, 382
Sologub, F. K., 114, 135, 150-152, 330, 333, 339, 353, 400
Solomon, 155, 227, 396
Solovei Budimirovici, 222, 354, 376
Soloviov, A., 68
Soloviov, V.S., 204, 371, 400
Somov, K., 119
Spencer, H., 249, 381
Stalin, 51, 371, 380
Stanislavski, K. S., 111, 113, 330, 335, 372, 401
Stasov, V. V., 214, 375
Steiner, R., 8, 366
Stenberg, G., 107
Stenberg, V., 107
Stepanov, N., 360, 361
Stepanova (Agrarîh), V. F., 393, 394, 395, 399
Stevenson, 260, 261
Stirner, M., 311, 395
Stravinski, I. F., 7, 12, 13, 36, 112, 120-124, 342, 350, 378, 404, 405
Stuck, F. von, 280, 386, 387
Sulamita, 227
Sumarokov-Elston, 339

Şerşenevici, V. G., 38, 50-52, 65, 66, 68-70, 76, 210, 212, 233, 238, 242, 244, 245, 247, 250, 256, 353, 371, 372, 375, 377, 378-381
Şestov, L., 8, 124
Şevcenko, A., 95
Şirokov, P., 50, 51, 186, 365
Şklovski, V., 34, 44, 45, 77, 104, 107, 353, 354, 356, 391

Tairov, A. I., 115, 116, 118, 333, 378, 396, 402
Tamerlan, 146, 370
Tarabukin, N., 98, 107, 326, 399
Tatlin, V. E., 17, 47, 97, 98, 100, 104, 106, 115, 316-318, 320, 323, 328, 360, 373, 394-397, 399
Templier, P. D., 126
Terentiev, I. G., 264, 384
Theodorescu, C., 212
Tihonov, N., 77
Tişov, V., 324, 398
Tiutcev, F. I., 204, 244, 371
Tînianov, I., 46, 59, 125, 360, 361, 391
Tîşler, A., 396
Tolstoi, A. K.,401
Tolstoi, A. N., 150, 152
Tolstoi, L. N., 129, 158
Tomaşevski, B., 44
Tretiakov, S., 47, 256, 328, 377
Trifonov, N. A., 130, 196
Tugendhold, I., 126
Turgheniev, I. S., 359, 373

Udalţova, N. A., 95, 97, 100, 396
Udalţova, V., 394
Uhland, L., 228, 376
Unamuno, M. de, 9, 124
Uspenski, P., 8, 124, 398

Vaghinov, K., 81, 89, 90, 265, 384, 385
Valéry, P., 24
Vasneţov, V., 13, 111
Vassutinsky-Mercadé, V., 126
Veresaev, V. V., 152, 359
Vergiliu, 403
Verhaeren, A., 353
Verhaeren, E., 134, 243, 253, 382
Verlaine, P., 200, 369, 403
Veselovski, A. N., 237, 375, 379
Vesnin, A., 97, 104, 307, 315, 399
Vesnin, L., 110
Vesnin, V., 110
Vespucci, A., 239, 379
Viazemski, P. A., 382
Villon, F., 195, 196, 367
Vinogradov, V. V., 59, 125
Vinokur, G., 44
Vişnevski, V., 402
Vitaniuk, 155, 157
Vitse, B., 5
Vlad, R., 122, 126
Voloşin, M., 389
Vrubel, M., 12, 13, 15, 111
Vsevolodski-Gerngross, 341, 404
Vvedenski, A., 80-84, 87, 88, 125, 265, 384, 385

Wagner, R., 15, 234, 378
Waliszewski, I., 45
Wedekind, F., 330, 400
Weininger, O., 311, 395
Wells, H. G., 140
Welter, G., 402
Whitman, W., 311, 392, 395
Wilde, O., 228, 334, 388, 396, 403
Wolf, H., 405

Zaboloţki, N. A., 81, 82, 266, 384, 385
Zack, L., 396
Zak (Hrisant), L., 51, 377
Zamiatin, E., 381, 394
Zatocinik, D., 221, 228, 375, 376
Zdanevici, I., 44, 45, 384
Zdanevici, K., 96, 394
Zemenkov, B., 76, 77, 382
Zenkevici, M. A., 56, 63, 198-200, 368
Zolotuhin, 257
Zoşcenko, M., 77-80, 383

Cuprins

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI 5

COORDONATE ISTORICE ŞI ESTETICE ALE AVANGARDEI RUSE 7
Literatură 19
Futurismul 19
Akmeismul 56
Imaginismul 65
Expresionismul 76
Oberiu 80
Arte plastice şi arhitectură 92
Arta teatrală. Muzica 110

ANTOLOGIE (Declarații, manifeste, articole) 127
Literatură 129
A. **Futurismul** 129
1. *Cubofuturismul* 129
2. *Egofuturismul* 185
3. *Psihofuturismul* 191
B. **Akmeismul** 194
C. **Imaginismul** 207
D. **Expresionismul** 256
E. **Frații Serapion** 259
F. **Oberiu** 263
Arte plastice şi arhitectură 276
Teatru 330
Muzică 342
Note 351

BIBLIOGRAFIE 407

INDICE 411